

العقل الشعري
الكتاب الأول

١
العقل الشعري ج ١



دار الشؤون الثقافية العامة
حقوق الطبع محفوظة
تعلنون جميع المراسلات الى
المدير العام
العنوان:

العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar@uruklink.net

خزعل الماآءى

العقل الشعري

الكتاب الأول

العقل الشعري الخالص
العقل الشعري المحيط
العقل الشعري الناطق

الطبعة الأولى — بغداد — ٢٠٠٤

مكتبة يوسف الألكترونية
لنشر وترويج الكتب pdf
يوسف الرميض

إذا كان يترتبُ عليّ اختيار صورةٍ مبشرةٍ بالنجاح للأعوام الألف القادمة
فاني أختارُ القفزةَ المبالغَةَ للشاعر الفيلسوف الذي يسمو فوق وطأة العالم مؤكداً
بذلك أن ما يعده الكثيرون نشاطاً وحيويةً في هذه الأزمنة الضجيج والدويّ
والعدائية ينتمي إلى أقاليم الموت، إلى ما هو أشبه بمقبرة سيارات قديمة وصدئة.

كالفينو

(ست مذكرات للأعوام الألف القادمة)

الفهرست الكتاب الأول

١٧	مقدمة: العقل الشعري
٣٩	الفصل الاول: العقل الشعري الخالص
٤١	ميتاجاليا الشعر
٤٢	أهمية النظرية الشعرية
٤٤	تاريخ الشعر — تاريخ نمو المنطقة الجمالية
٤٧	حادثة الفلسفة — حادثة الشعر
٤٩	المنطقة الجمالية
٥١	الميتاجاليا
٥٦	الشعر والعلم
٥٧	اللغة والإشارة
٥٩	المخيلة
٦٣	قطب العقل والكون
٧٠	جوهر الشعر
٧١	الجوهر فلسفياً
٧٢	الجوهر شعرياً
٧٤	مركز اللوغوس — مركز الإيروس

٧٤	الجوهر: قوة اللوغوس
٧٧	النص: القوة الإيروسية
٨٠	قطيعة معرفية أم شعرية
٨٢	التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص
٨٢	ثنائية الجوهر — النص
٨٥	البرهان
٨٧	البيان
٨٨	العرفان
٩٠	الرحمان
٩٧	فيتومونولوجيا الشعر
٩٥	١. رحلة جوهر الشعر إلى الكم
٩٦	٢. رحلة جوهر الشعر إلى الكيف
٩٨	٣. رحلة جوهر الشعر إلى الإضافة
٩٩	٤. رحلة جوهر الشعر إلى الزمان
١٠١	٥. رحلة جوهر الشعر إلى المكان
١٠٤	٦. رحلة جوهر الشعر إلى الوضع
١٠٦	٧. رحلة جوهر الشعر إلى الملك
١٠٧	٨. رحلة جوهر الشعر إلى الفعل
١٠٨	٩. رحلة جوهر الشعر إلى الإنفعال

١١٤	إبستمولوجيا الشعر
١١٧	الشعري والمكتوب
١١٩	الشعري والمعرفي
١٢٠	الفصل بين الشعري والمعرفي
١٢٢	موقع الشعري بالنسبة للمعرفي
١٢٦	الشعري والفلسفي
١٢٨	كيف نظرت الفلسفة للشعر
١٣٤	كيف ينظر الشعري للفلسفة
١٣٦	ك/ن: أنطولوجيا الشعر
١٤١	كون الوجود — خرائط الظلام
١٤٥	ك/ن
١٥٠	كون الرؤيا — خرائط العقل الشعري
١٦٥	كون اللغة — خرائط النص الشعري
١٧٠	الخرائط الشعرية أصل البنى العقلية
١٨٣	الفصل الثاني: العقل الشعري المحيط
١٨٥	الشعري والموروث
١٩٦	الجزور اللوغوسية والإيروسية والشعبية
٢٠٠	الموسيقى والرؤيوي من الموروث إلى الشعر

٢١١	الشعر والنقد
٢٠٥	قياس الشعر على الخطابة
٢٠٦	قياس الشعر على الفكر
٢٠٨	النقد في دائرة العلم
٢١٣	الشعر والسحر
٢١٤	ما قبل المنطق: الإقتراب من الكون السحري
٢١٧	البنية السحرية بدلالة السيميولوجيا
٢٢١	المرحلة المنطقية: الإقتراب من الكون العلمي
٢٢٤	المرحلة بعد المنطقية: الإقتراب من الكون الشعري
٢٢٨	سيميوطيقا الشعر
٢٣٢	الشعر والأسطورة
٢٣٤	١. الوظيفة الاجتماعية
٢٣٥	٢. الوظيفة النفسية
٢٣٨	٣. الوظيفة الدينية
٢٣٩	٤. الوظيفة الرمزية
٢٤٣	الشعر والتاريخ
٢٤٧	الشعر تاريخ الروح
٢٥١	الشعر وتاريخ الهامش

٢٥٨	الشعر والمدنية
٢٦٣	الحدائث ناموس المدنية الغربية
٢٧٠	الشعر العربي وفكرة المدنية
٢٧٥	بنية الماضي في مقابل اتجاه الحدائث
٢٧٩	الزعماء المضادة للشعر
٢٧٩	ضد الشعر فلسفياً
٢٨١	ضد الشعر تكنولوجياً
٢٨٥	الشعر والحدائث
٢٨٧	حدائث العالم
٢٨٩	حدائث التكنولوجيا والشعر
٢٩٢	الحدائث ونزعة الإستهلاك
٢٩٥	قوة الإستهلاك
٢٩٩	الحدائث العربية والكلاسيكية المستعادة بوعي
٣٠٨	موت الحدائث
٣٠٩	الحدائث الغربية والحدائث العربية
٣١٤	الموجهات الاستراتيجية للحدائث الغربية
٣١٧	أوهام الحدائث
٣٢٠	موت مؤسسة الحدائث
٣٢٥	الفصل الثالث: العقل الشعري الناطق
٣٢٧	الغامض الجميل

٣٢٨	ثلاثية: اللغة/ الكلام/ الشعر
٣٢٩	الكلام الغامض
٣٣٣	الكلام الجميل
٣٣٦	الشعر النقاء نثرين
٣٣٨	النص الغامض/ الجوهر المغلق
٣٤٠	النص الجميل/ الشكل المفتوح
٣٤٢	الشعر واللغة
٣٤٢	آليات المغامرة اللغوية
٣٤٩	اللغة المستحيلة
٣٥٢	طاقة الشعر
٣٥٥	غسل الكلمات
٣٥٩	الشعر والكلام
٣٦١	تنشيط اللغة عن طريق الشعر
٣٦٧	قصيدة النثر: عودة الى جوهر الشعر وتقديم نحو فضائه
٣٦٩	النثر وجوهر الشعر
٣٧٤	صفات قصيدة النثر
٣٧٨	قصيدة النثر العراقية الجديدة وجذورها القديمة
٣٨١	قصيدة الصورة
٣٨٥	أهمية الصورة في الشعر
٣٨٦	الصور من خلال المجاز

٣٨٨	قصيدة الصورة
٣٨٩	المجاز الأسلوبى وليس المجاز اليلاعى
٣٩٠	تقنية الأداء فى قصيدة الصورة

مقدمة

العقل الشعري

يعترف هايدجر أن سبب اختياره للشاعر هيلدرن نموذجاً لتيان ماهية الشعر إنما يكمن في أن هيلدرن يركز على هذا التصميم الشعري الذي يتكون من تأمل ماهية الشعر نفسها، والتعبير بالشعر عن هذا التأمل، فهيلدرن هو بمعنى من المعاني عند هايدجر (شاعر الشعراء) لأن الشعر كان موضوع شعره. وبالرغم من أن تشخيص هايدجر كان دقيقاً لكنه لم ينبّه إلى الخسارة الفادحة التي سببها هيلدرن لنفسه وللشعر حين أفسد شعره بالحديث عن ماهية الشعر وحين لم يشرع بتوضيح ماهية الشعر عن طريق بناء نظري مقنع أو حديث ممتع عن الشعر. هكذا كان يُضطر الشعراء للإفصاح عن ماهية الشعر.. في اللخسارة!!

لقد كانت موهبة هيلدرن جديرة بأن تشغل بنصوصٍ شعرية لا بمضامين تتحدث عن ماهية الشعر. إن أغلب الشعراء لا يجيدون الحديث عن شعرهم أو

عن الكيفية التي يكتبون بها الشعراء أو عن رؤيتهم للشعر، ولا يعدّ هذا عيباً، لكنّ قدرة الشاعر على أن يفعل هذا وأن ينظرّ للشعر، هي الأخرى، ليست عيباً. العيبُ الوحيد الذي يمكن أن يلازم الشاعر هو رداءة شعره وعدم قدرته على الإتيان بشعر نشطٍ وجديد ومغاير.

ظهرت القدرة على التنظير الشعري النوعي من قبل الشعراء أنفسهم مع ظهور الشعر الحديث في الغرب بعد منتصف القرن التاسع عشر، وكان بودلير أول شاعرٍ منظرٍ مثلما كان أول شاعرٍ حديثٍ بالمعنى الدقيق للكلمة. وقد وصل التنظير الشعري ذروته مع الشاعر ت. س. اليوت رغم أن تنظيراته كانت تنحى منحىً نقدياً أكثر من كونها تتجه نحو التنظير العميق للشعر.

وفي جميع الأحوال كان التنظير الشعري للشعراء أكثر صدقاً وأكثر قدرة على التعبير عن ماهية الشعر من الفلاسفة والنقاد وعلماء العلوم الإنسانية القريبة، فالشاعر أدري بتلك الأغوار العميقة التي تخرج منها أشعاره، وربما كان أدري بموجّهاتها العقلية والفكرية.

كان لمفهوم العقل الذي وضعه ديكارت في منتصف القرن السابع عشر الأثر الكبير في ظهور فلسفة أوربية جديدة متماسكة تناظر الفلسفة الكلاسيكية الإغريقية الغاربة، وكان كتابه الأول الذي كُتب قبل ١٦٢٩ (قواعد لتدبير العقل) يؤكد على أنه من بين ملكات المعرفة الأربع: (العقل، المخيلة، الحس، الذاكرة) لا يتهىأ لغير العقل وحده أن يدرك الحقيقة، لذلك يتحتم على العقل أن يزيد من أنواره لا ليحلّ صعوبةً بعينها من الصعوبات المدرسية. وقد شخّص

ديكارت ملكتي العقل الأساسيتين وهما: الحدس، أي التصور الذي يصدر عن عقل خالص ومتيقظ في سهولة ووضوح بالغين، والاستنتاج وبه نتعل حقيقة من الحقائق على أنها نتيجة حقيقة أخرى نحنُ منها على يقين. والحدس هو الذي يبلغ المعاني والحقائق الأكيدة التي لا ريب فيها مثل (أنا أفكر، إذن أنا موجود Cogito ergo sum) وهو ما أطلق عليه بالكوجيتو الديكارتي.

لكن صورة العقل لم تكتمل إلا عند (عمانوئيل كانت) الذي نقد العقل الخض والعقل العملي وكشف بناهما الترانسدنتالية والإجرائية على التوالي. وبعد (كانت) أصبح بإمكاننا الكلام عن عقل فلسفي يضمّ العقول الحدسية والمثالية والظاهراتية والواقعية والوجودية والوضعية والبراغماتية وغيرها) وعقل علمي ينظر في حقول العلم المعروفة، وعقل ديني يحاول إعادة تنظيم المعتقدات والأفكار الدينية في أنظمة جديدة، أما حقول الفن والأدب والشعر فقد ظلت بلا عقل!!

كان علم الجمال مكاناً لمراقبة وجهات النظر الفكرية والفلسفية في أهمية الفنون وطبيعتها وكان عرضاً لعلاقة الفنون بالعلم والدين والأخلاق... الخ، وقد ظلّ هذا العلم يتردد بين الجدران الأكاديمية والمقولات الجاهزة التي رسمت له ولم يستطع سبر الأغوار العميقة للدافع الفني، أما الشعر فقد ظلّ ملحفاً هامشياً بالفنون يُذكر أحياناً لإضفاء الشمول على علم الجمال ومباحثه.

نرى اليوم ضرورة أن يظهر ما يُسمى بـ(عقل شعري) يُعنى بالنظر في ماهية الشعر وطبيعته ومشكلاته وأنواعه وطبقاته وأغواره، ويكون قادراً، في

الحدّ الأدنى، على توصيف ظاهرة الشعر التي أنتجها الإنسان في عموم العالم المعاصر أو القديم واستنباط قوانينه من تلك الظاهرة ونصوصها.

إن (العقل الشعري) هو أحد أطراف (العقل) والمعني بإنتاج الشعر ونظرية الشعر، وقد أطلقنا عليه أحياناً (الشعري) وهو يمتاز بشكل نوعي عن بقية العقول التي قدمها تاريخ الفكر والفلسفة، فهو عقل نوعي لأنه معنيّ بالإبداع والخلق والإبتكار عموماً، إنه عقل لا يفكر فقط بل يبدع ويبدؤ مسارات جديدة للعقل الإنساني ككل، ولذلك نرى أن هذا العقل كان موجوداً في الماضي لكنه كان ينتج الشعر أكثر من إنتاجه النظر الشعري، ومع تقدم الإنسان وزيادة معارفه وإدراكه لمكوناته الداخلية أصبحت قدرته على نتاج النظر الشعري أفضل وازدادت قدرته على إنتاج الشعر في الوقت نفسه.

نرى أن تكوين العقل الشعري ينطوي على بنيتين أساسيتين : الأولى هي البنية الشعرية المسؤولة عن إنتاج الشعر، والثانية هي البنية الميتاشعرية المسؤولة عن النظر والتأمل في الشعر. وتتماهى أحياناً الحدود بين البنيتين ويختلط حقلهما في منطقة رمادية تصدر عنها تلك الشطحات والومضات الشعرية الخاطفة مثل تلك التي كان يتفوه بها نيتشه أو المتصوفة أو الكتب المقدسة في كثير من الأحيان.

هذا الكتاب يحاول أن يصف البنى المفصلة للميتاشعرية من وجهة نظرنا لكننا آثرنا إطلاق تسميته (العقل الشعري) عليه لإيماننا بأن النص الشعري أمر يقوم به كل شاعر على وجه الأرض أما النظر الشعري (الميتاشعر) فهو أمر لا

تقوم به إلا قلة من الشعراء القادرين على وصف تجربتهم الداخلية في إطار فكري ومعرفي، ولذلك صار الميتاشعر رديفاً أقوى للعقل الشعري.

إننا نود أن ننوه بالكثير من التأكيد على أن لكل شاعر عقلاً شعرياً يستطيع أن يفرش خرائطه ومكوناته وسيناريوهات كما يشاء وسيُزيد هذا من ثراء العقل الشعري إجمالاً، إلا أننا لا نستطيع أن نثق بما يحاوله ناقد أو فيلسوف أو عالم جمال من وصف للعقل الشعري لأن الشاعر / المفكر حصراً هو الذي يستطيع ذلك وأرى أن المستقبل سيكون حافلاً بالشعراء المفكرين لأن شاعر الفطرة سينحسر بمجرد الانتباه إلى ضرورة حماية وصيانة هذه الفطرة حتى النهاية بل وتحريضها على المزيد من العفوية والشراسة عند الشاعر المفكر وحينها سيكون الفكر سياجاً حامياً لهذه الفطرة لاسجناً لها كما حصل مع التجارب الفاشلة في هذا الصدد.

العقل الشعري هو أحد البنى الأساسية للعقل البشري، ورغم أن العقل البشري واحد في تكوينه لكنه يتضمن عدة بنى أساسية، فنحن نرى أن العقل الشعري هو نواة العقل البشري فهو يحتل المركز ويشكل جوهر الإبداع في كل العقول الأخرى حوله. وربما أحاطت بهذا العقل حلقات أخرى لكن الأساسي منها يتمثل بـ (العقل الديني، العقل الفلسفي، العقلي العلمي) وربما ظهرت حلقات فرعية بينها مثل العقل السياسي والعقل الإقتصادي وغيرها..

لكن العقل الشعري الذي نرى أنه مولّد الإبداع في كل العقول الأخرى ظلّ بعيداً عن الدرس والقتصي ولم تفحص مكوناته بشكل دقيق بل أن الشعراء

أهملوه ولم يسعَ كلهم الى تحفيزه وجعله منتجاً للرؤى والنظريات والفكر الشعري، لكننا، اليوم، نرى ضرورة أن يقوم هذا العقل الشعري بدوره في إنتاج أنظمة جديدة من الفكر الشعري الذي سيساهم في إغناء نشاط العقل البشري وسيعمل على صيانة وإنعاش الإنتاج الشعري بل والابداعي بشكل عام.

إن البحث عن (العقل الشعري) الذي ندعو إليه يجيء متأخراً بعد أن ترسخت العقول الأخرى وبعد أن كان هذا العقل، ذات يوم، مركز انتاج الأفكار والرؤى والأخيلة الأدبية والدينية والفلسفية والعلمية. وربما تقع محاولتنا هنا في إطار البحث فقط، لكننا نطمح، من خلال هذا الكتاب والكتب القادمة، الى محاولة تأسيس للعقل الشعري وسيكون بإمكاننا الحديث، بثقة، عن هذا العقل مثلما نتحدث عن العقل العلمي والفلسفي والديني وغيرها.

كان هذا العقل وما زال مسؤولاً عن قفزات الإبداع في كل العقول الأخرى لأنه النبض الأساس لكل العقل البشري. وربما ستسنع فرصة أخرى للبحث الدقيق في بناء التفصيلة رغم اننا حاولنا ذلك عبر محاضرة (غير منشورة) ألقيناها في اتحاد الأدباء العراقيين في الثمانينات عن (البنى العقلية) وسنقوم بنشرها في كتاب مستقل خارج هذا الكتاب.

أما هذا الكتاب فهو مانراه فاتحة مقترحة في حقل (العقل الشعري) الذي نحرض على ضرورة بنائه ورصفه واعتباره حقلاً معرفياً جديداً يُنعشُ العقول الفلسفية والعلمية والدينية التي تحيطُ به، بل يمكن للعقل الشعري النقي أن

يكون مصدر شحنات إبداعية الى العقول المحيطة به ومركزاً لبث القوى الى هذه العقول المطبوخة نوعاً، إن براءة وفطرية وعفوية العقل الشعري تجعل منه الطبقة الباطنية العميقة والطازجة والبذرية للعقول الفلسفية والعلمية والدينية، بل لعند ذهابنا إلى أبعد من ذلك في كتابنا هذا عندما اعتبرنا أن العقل الشعري هو مصدر الفلسفي والمعرفي والعلمي والديني وأن هذه الحقول التي تجمدت في مساراتها مازالت تنبض بين فترة وأخرى بفعل الشرايين التي يثها فيها العقل الشعري، وإن العقل الشعري — بعبارة أخرى — هو المسؤول عن الإنزيحات المهمة التي تحصل في العقول الأخرى وهو المسؤول بالتالي عن الإبداعات التي تنتج عن هذه الإنزيحات.

ينقسم هذا الكتاب إلى خمسة فصولٍ أسمينا الأول فيها تسمية قريبة من التسميات الكانتية وهو (العقل الشعري الخالص) أي الشعر في ذاته، الذي هو عقل الرؤى والأفكار العالية (الترانسذنتالية) فهو بناء مثالي خالص يصف شعراً مطلقاً خالصاً أو أنه يصف ماهية الشعر بشكل عام كما نراه، وقد وضعنا أغلب بياناتنا الشعرية فيه، ففي (ميتاهاليا الشعر) رأينا أن للآدب والفنون منطقة جمالية أما للشعر فمنطقة ميتاجمالية وهو أول فصل ترانسذنتالي، حيث قلنا أن الشعر ليس جنساً أدبياً وأن إدراج الشعر ضمن صنوف الأدب أو الفن هو من أكبر المغالطات التي شوّهت نظرتنا للشعر وضيّبت حقيقته، فالشعرُ حقلٌ أساسيٌّ من حقول الوعي البشري يشبه العلم والدين والفلسفة والفن وهو ليس أحد الفنون والآداب بل هو النبضُ المبدع في كل هذه الحقول ولذلك يجب أن

نخلّصه من كونه تابعاً الى كونه متبوعاً أو مستتراً في أنسجة الحقول الأخرى. تصبح الميتاجاليا إذن مكاناً أولاً مناسباً للنظر الشعري ولتأمل الشعر والحديث عن جماليته الخاصة وهو ما يجعل الشعر ولعاً ميتاجالياً يضربُ بعيداً في المدهش والمغاير واللامعقول واللاموجود. وفي هذا الصدد تمّ التفريق بين الشعر من ناحية والنثر والعلم والفلسفة والدين والأسطورة من ناحية أخرى.

وفي (جوهر الشعر) حاولنا أيضاً فحص جوهر الشعر والجوهر الذي تحدثت عنه الفلسفة (أنطولوجياً ومعرفياً) وحاولنا التعرف على جوهر الشعر المنطوي على مركزين متلاصقين ومتضادين في الوقت نفسه هما (مركز اللوغوس ومركز الإيروس) ورأينا أن مركز اللوغوس هو نواة جوهر الشعر في حيث كان مركز الإيروس هو الفضاء أو النصّ الذي تظهر فيه شحنة الجوهر. ثمّ تتبعنا التاريخ السريّ لظهور جوهر الشعر في النصّ ورأينا أنه قد تدرّج في انضباطه القوي مع غاياته من البرهان الى البيان ثمّ العرفان ثمّ الرحمان حيث يتحرر الشعر شيئاً فشيئاً ليعبر في النهاية عن جوهره وماهيته. لكننا في (فيتومنولوجيا الشعر) ذهبنا الى ما هو أبعد من ذلك حين جعلنا جوهر الشعر يخرج من عزلته ليتخصب بتسع رحلات أو حركات ياتجاه المقولات الفلسفية المحيطة به، فقد وضعنا جوهر الشعر في مركز دائرة تحيط به تسع مقولات أرسطية هي (الكم، الكيف، الكيف، الإضافة، الزمان، المكان، الوضع، الملك، الفعل، الإنفعال) ثمّ حركنا الجوهر باتجاهها ليتخصبّ بها في رحلة تاسوعية تجعل منه جوهرًا منفتحاً على قوى الفعل والوجود معاً.

أما في (إبستمولوجيا الشعر) فقد تحول العقل الشعري الى مرجعية معرفية غير مشروطة تختلف عن الإبستمولوجيا الفلسفية والعلمية وذلك عن طريق إقصاء المعلومة وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة الى إشارات وشفرات ورموز. وفي المقارنة بين الشعري والمعرفي ثم الشعري والفلسفي كشفنا عن التعارضات بينهما ومناطق اللقاء والنماذج، فالميتافيزيقيا مثلاً تقع في الفلسفي لكنها في حقيقة الأمر منطقة تزاوج بين الفلسفي والشعري، لقد قوّضت العصور الحديثة، من خلال العلم والتيارات التجريبية ومن خلال النظم الإبستمولوجية، فكرة العقل الكلي في الفلسفة والذي هو عقل فطري ذو طباع بسيطة كما يقول (ديكارت) وأصبحت مناطق هذا العقل من حصة العلوم المختلفة، ولذلك غلب ذلك الطابع الشمولي في الفلسفات المعاصرة بل وانهمزت الميتافيزيقيا إلى جحورها مذعورة، أي أن ساحة الكلي عادت تتفرغ مرة أخرى إذ لم يعد بإمكان العلم القائم على التجريبية (وهو ناقدها وداحرها الأول) أن يحل محلها، وقد شلت الأديولوجيا قوة الديني وكان الأدب يستلج بالجزئيات ولذلك لم يكن غير الشعر مؤهلاً للقفز الى منطقة الكلي ولكن دون أن يقع في أخطاء الفلسفي.

أما في (ك / ن) فقد بحثنا في أنطولوجيا الشعر من خلال ثلاثة حقول متميزة هي كون الوجود وكون الرؤية (حيث خرائط العقل الشعري) وكون اللغة (حيث خرائط النص الشعري). وكانت محاولتنا هنا بالإبتعاد عن الجهاز الإصطلاحي الفلسفي معتمدة على ابتكار جهاز إصطلاحي رؤيوي عماده

الحروف. وفي كون الوجود (حيث خرائط الظلام) كان هناك مستويان الأول عياني ظاهري بين هو (ع) والثاني ضمني داخلي دفين هو (ن) وفي المستوى (ن) تكمن كثافة الكون والزمن، وأما المستوى الظاهري (ع) فهو المستوى الظاهر الذي يتجول فيه الإنسان، ويكون الخلق والإبداع بحركة (ك) بين المستويين (ن)، (ع). ويتعزز هذا السيناريو عندما نناقش كون الرؤيا حيث خرائط العقل الشعري التي تكون عبارة عن حُزْمٍ من النظريات والرؤى التي تتماسك كلما اتجهنا صوب المستوى (ن) وهو مستوى الرؤيا الضمني وهو ما يدعوننا إلى القول بأن نظريات العقل الشعري لا تتعارض مع بعضها بل يكمل بعضها الآخر في تماسك دال على العقل الشعري الضمني العميق (ن) الذي يعبر عن العقل الشعري الباطن الذي تلتصق فيه أفكارٌ شعرية تتقافز فوق بعضها كأنها أمواج سابحة في بحر عميق.

إن جوهر الشعر، الذي ناقشناه سابقاً، تسيطر عليه هنا طرق نظر ورؤى، أما مادة هذا الجوهر فتتدفق، النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطته أما تدفقه داخل خلية الشكل فيتم في النصوص الشعرية. إن النظريات الشعرية عبارة عن خرائط متداخلة مع بعضها يتولد من تقاطعها وثنائها بؤر وإضاءات تفتح الطريق، هذه النظريات آيلة إلى الدفن ولكن من نشوئها وموتها تتولد الطرق الشعرية الجديدة قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقص وتعدل وتمنح القصيدة الجديدة.

أما في كون اللغة فتظهر خرائط النص الشعري التي هي انعكاسٌ لهولوجراف عقلي فهي عبارة عن عقل شعري متكون من الإبداع والرؤيا، إن نموذج الخرائط الشعرية المقترحة لا يتطابق تماماً مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية لأن هناك توازناً قلقاً بين الخريطة (النموذج) والعلاقات (النصوص) وتعمل موجات التجديد الشعري دائماً على هدم هذا التوازن وخلق توازن آخر، وهكذا تكون الخرائط اللغوية والرياضية للنص هي ترتيبات عالية جداً قادمة من المستوى المضموني (ن) وقد تبدو لوهلات عديدة أنها صيغٌ أو حركات عشوائية لكنها في حقيقة الأمر خرائط لترتيبات أو حركات باللغة الدقيقة لا يمكن لمساطرنا أن تضعها وفق مقاييس معروفة.

وتوصلنا مغريات البحث الدوقي هذا إلى أن الشعر هو نظير العدم وأنه يصبح بطاقة لا متناهية تسري في الكون كله وتقع في المستوى الضمني (ن) لكنه عندما يريد الظهور يتحجم في أبعاد محددة (أبعاد اللغة والزمان والمكان) بعد أن كان لا نهائي الأبعاد ولأنه فقد أبعاده اللانهائية فإنه يتقمص أبعاد المستوى العيالي الثلاثة وربما الأربعة فيظهر ويتحول إلى قصائد في حين أن اللغة كلها هي اهتزاز صغير في محيط شعري هائل. وتنقلب معادلة الدال والمدلول والرمز، فالرمز هو الذي ينتج الدال وهذا هو الذي ينتج المدلول. ويتبع هذا أن الشعر هو الذي ينتج اللغة واللغة تنتج المضامين أو المدلولات باعتبارها خزيناً شاملاً للعقل. وهكذا يكون العقل الشعري الخالص قد انتهى إلى كونه ضمناً وقد ساهمت اللغة والشعر في إنتاجه وتكوينه.

في الفصل الثاني من الكتاب (العقل الشعري المحيط) وهو الشعر لذاته، يكون العقل الشعري قد خرج من كموئه والإنغلاق في ماهيته إلى التجوّل في محيطه وفي علاقاته التي يشغلها مع هذا المحيط مثل المورث والنقد والسحر والأسطورة والتاريخ والمدنية والحداثة.

ففي (الشعر والموروث) يتم تبني التراث كاملاً كمعبرٍ عن شخصية أمةٍ من الأمم ويجري التعامل مع مناطقه المعرضة للضوء والمخبئة في الأغوار بطريقة واحدة فهي كلّها نتاج عقلٍ جمعيٍّ جرى تكوينه وتحفيز ثماره في أزمانٍ مختلفة. ولذلك يكون الموروث دافعاً للإبداع والتقدم الى أمام، فقط، عندما يتحول الى مادةٍ خامٍ يقوم الإبداع بجعلها مادةً أوليةً لشعر جديد. ويكون الموروث العربي مادة هذا المبحث حيث نعثر فيه على الجذور اللوغوسية والإيروسية والشعبية للشعر العربي الحديث، ثم يتم نقل الموسيقى والرؤيوي من الموروث الى الشعر. كمثال لكيفية تسرب هذا الموروث الى الشعر الحديث.

أما في (الشعر والنقد) فنعالج بعض أخطاء النقد عندما يعالج الشعر، وأخطاء النقد عندما يكون في دائرة العلم أو في منطقة بين الأدب والعلم في ما يشبه مكان علم الكلام الأدبي. ولكن العودة الى التزعة الذوقية في النقد تنقذه دائماً من آليات العلوم الإنسانية الحديثة التي قد تجعله جامداً آلياً. والنقد الذوقي هو ما نراه مناسباً للشاعر وهو يدخل منطقة النقد لأنه لا يريد أن يتحول الى عالمٍ في حقل العلوم الإنسانية ولذلك يكون النقد الذوقي هو الأقرب الى الشاعر من بين كل أنواع النقد.

أما في (الشعر والسحر) فقد حاولنا من خلال المنهج السيميائي دراسة العلاقة بين الشعر والسحر، ففي المرحلة قبل المنطقية كان السحر والشعر في نظامين مقفلين ومحدودين هما (الطقس واللغة) وبسبب من سقوط السحر في الطقس وتحرر الشعر من اللغة تداعى السحر وتناثر في الطقوس الدينية واخترق الشعر تلك العصور في حاضنات الدين والأدب. أما في المرحلة المنطقية فقد قامت الكتابة بحمل الشعر وتخليصه من كارثة الإندثار التي مزقت السحر إذ أن سيادة العلم في المرحلة المنطقية جعل الشعر يتخفى في الهوامش الدينية والأدبية هرباً من المنطق الذي يتفشى في العلوم الصرفة والإنسانية ويحاول تسليق الأدب والفن أيضاً. أما المرحلة بعد المنطقية فيكون الشعر قد تخلص نهائياً من سطوة المنطق وأصبح حراً مستقلاً وبذلك يكون مناظراً لسيادة السحر في المرحلة قبل المنطقية، وهنا تتضح العلاقة من جديد بين السحر والشعر من خلال دلالة مقفلة ومفتوحة على التوالي. ونصل إلى حقيقة أن النص السحري هو نصٌ جيئي والشعر نصٌ متميز، الأول ظلّ بسيطاً والثاني أصبح مركباً.

في (الشعر والأسطورة) ناقشنا الفرق بين المركزين الأساسيين لهما ففي حين ينتظم الشعر في جوهر (لونغوسي / إيروسي) تنتظم الأسطورة في جوهر مقدس (إلهي) وتحاول الأسطورة تذكر حادثة خارج الزمان والمكان إلى مستوى المطلق. الأسطورة نصٌ محكوم بأطار صارم والشعر نصٌ مفتوحٌ على كافة الاحتمالات. ويستمر البحث عن العلاقة بينهما سلباً أو إيجاباً أو توازياً، حتى نصل إلى الكيفية التي يجب على الشعر الاستفادة المثلى فيها من الأسطورة.

أما في (الشعر والتاريخ) فيجري الأمرُ وفق آلية أخرى فإذا كانت الأسطورة بنية ثابتة غير كرونولوجية (متواترة) فإن التاريخ هو مسرى كرونولوجي من الأحداث ويسعى الشعرُ لتدمير البنى الصارمة التي أوجدتها التفسيرات الميتاتاريخية لمسرى الأحداث التاريخية. إن الشعر مع عفوية التاريخ وضد السجون والقوالب التي تصنعها فلسفة التاريخ وقوانين التاريخ وبحوث التاريخ وبكلمة أخرى (الميتاتاريخ)، فالشعرُ يجري في عروق التاريخ ويتعد عن الميتاتاريخ، وهكذا يعاود الشعر اتصاله بتاريخ الروح أيضاً ولكن ليس عبر صيغ أفلاطون أو كانت أو هيغل أو برغسون بل عبر الروح السري الذي يخترق العالم ويكمن في الدين والأدب والفن والفلسفة والشعر.

أما في بحوث (الشعر والمدنية) و (الشعر والحداثة) و (موت الحداثة) فإننا ندخل في ثلاث مناطق للبحث في قضية الحداثة في ربيعها وخريفها وشتائها، ففي المدنية والشعر نتوصل إلى أن الحداثة هي ناموس المدينة الغربية التي شملت كل قطاعات الحياة ومن ضمنها الأدب والشعر وأن هناك فرق بين حداثة الجوهر وحداثة التقنيات المظهرية، ثم نتناول الشعر العربي وفكرة الحداثة والمدنية والأخطاء التي وقع بها، وتعارض بنية الماضي مع مجرى الحداثة ثم ناقشنا النزعات الفلسفية والتكنولوجية المعاصرة المضادة للشعر وبيننا قهافتها.

أما في بحث (الشعر والحداثة) فقد أكدنا على المفهوم الشمولي للحداثة وعلى ارتباط التكنولوجيا بها وعدم التعارض بين التكنولوجيا والشعر لكننا ركزنا على نزعة الاستهلاك المعادية لكل تحديث ووجدنا أن الحداثة تحتاج دائماً

الى نزع كلاسكية مستعادة بوعي لترصين منجزها. لكن الحداثة في الغرب
تختصر وتموت بسبب آلياتها الشمولية ونزعتها المركزية والكلاسيكية والنخبوية
لذلك كان بيان (موت الحداثة) محاولة لتخليص نزع الحداثة من مهيمنات
مؤسسة الحداثة ومركزيتها وأوهامها. إن موت الحداثة هنا لا يعني موت
التحديث بل موت المؤسسة الأدبولوجية الصارمة للحداثة التي أصبحت غولاً
مخيفاً بسبب العنف الذي بدأت تمارسه ضد الشعر والأدب والروح والجمال.

في الفصل الثالث (العقل الشعري الناطق) وهو الشعر في ظهوره من خلال
اللغة تحديداً فيجري البحث في إعادة تعريف الشعر على أساس لغوي من خلال
التمييز بين اللغة والكلام والخطاب، ثم البحث عن طبيعة اللغة الشعرية وما
تحدثه في اللغة العادية لنمهد الطريق للحديث عن شعرية النثر والوزن. في
(الغامض الجميل) يتم إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجته حركة النقد
الجديد والعلوم الإنسانية الحديثة فيتم التوصل الى أن الشعر هو كلام الكلام،
ويمتاز هذا الكلام بصفتي الغموض والجمال، ويتم إيجاد تبريرات لغموض وجمال
الشعر من خلال غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة، ويجري التمهيد
لقصيدة النثر وللشعر النثري من خلال إثبات أن الشعر هو إلقاء نثرين أحدهما
غامض والآخر جميل ولا ضرورة هنا لشروط أخرى موسيقية أو هندسية، بل
لعل النص الغامض يشير هنا الى جوهر الشعر وغموضه، والنص الجميل يشير
الى الشكل المفتوح لهذا الجوهر. وهو ما يشير بوضوح الى تراصف جنسين

بذريين في غلاف واحد هما قصيدة النثر والنص المفتوح كتعبير عن جوهر الشعر وفضاءه المفتوح.

في (الشعر واللغة) يجري البحث في آليات المغامرة اللغوية في الشعر على مستويات الصرف والبلاغة والأسلوب، والبحث عن لغة الشعر المستحيلة التي تخترق سلطة الواقع وسلطة اللغة والتوقف عند طاقة الشعر التي لا تنتهي ولا تتبدل ولا تستهلك داخل الشكل الشعري، ويجري غسل الكلمات وشطفها من الإستعمالات القديمة لجعلها في استعمالات جديدة تنبض بالحياة، ثم العودة الى علاقة الشعر بالكلام، وعملية تنشيط اللغة عن طريق الشعر.

في (شعر النثر وشعر الوزن) نصنع نمواً منطقياً لظهور الشعر من خلال اللغة دون لوازم وعكازات بلاغية ووزنية وقافية. فالشعر في النثر يظهر في أول برأته لأنه معني بتبديل المعنى ثم تبدأ أغذية البلاغة ثم أغذية الوزن ثم الشكل الهندسي الوزني ثم القافية وهكذا يُثقل الشعر بلوازم تبعده عن حقيقته. والمدهش في الأمر أن هذا التطور المنطقي الموضوعي للشعر يظهر معاكساً للتطور التاريخي للشعر.

في (قصيدة النثر) جرى التأكيد على أنها عودة الى جوهر الشعر وتقديم نحو فضاءه في الوقت نفسه، فالإقتصاد اللغوي فيها والكثافة الشعرية والتخلي عن شروط الإيقاع المسبقة جعلها تقترب كثيراً من الشكل البدائي لجوهر الشعر ولكن هذا لا يعني تخلفها بل نفضها للقيود الموسيقية والهندسية الصارمة التي قيدت الشعر وأهكته والعودة الى يرائته الأولى وقدرته على النفاد في أعماق

وأبعد وأعقد الأمور بلغة كثيفة وواضحة. ويحاول البحث أن يتقصى الجذور العميقة لقصيدة النثر العراقية فيجدها في الشعر السومري الذي كان يخلو من الوزن والقافية وكان عفويّاً بطريقة مدهشة. ثم يحاول البحث النظر إلى قصيدة النثر العراقية الجديدة.

وفي (قصيدة الصورة) يتم تناول أحد عناصر الشعر الأساسية وهي الصورة الشعرية باعتبارها الوحدة التي يمكن أن تتألف منها قصيدة قصيرة اسمها (قصيدة الصورة) ويجري تتبع ظاهرة قصيدة الصورة هذه منذ القدم حتى العصر الحديث ثم تدرس الصورة وقصيدة الصورة من خلال المجاز الأسلوبي وتقنيات الأداء في قصائد الصورة التي كتبها في عام ١٩٩٠.

في الكتاب الثاني (أو الجزء الثاني) من (العقل الشعري) تناول هذا العقل من خلال التصاقه بالمنجز الشعري الذي حاولنا القيام به لكن هذا لا يعني تنظيراً خاصاً بعقلنا الشعري بل هو انطلاق من المنجز الشعري نحو العقل الشعري (العملي والظاهر والباطن).

ففي الفصل الرابع (العقل الشعري العملي) حيث الشعر في تحقيقه وإنجازه ينطلق العقل الشعري ليمارس فعاليته الحقيقية عبر النصوص المتحققة مراقباً مرجعياتها النظرية ومنظماً لها بعد أن تكون التجربة الشعرية قد نضجت وانتهت. فالعقل الشعري العملي عقلٌ يحاول أن يصنّف وينظّم أشكال ومرجعيات النصوص الشعرية. وإذا كان العقل الشعري الناطق قد بحث في علاقة الشعر مع محيطه فإن العقل الشعري العملي سيقدم الوصف النظري لما

تحقق من الشعر نصوصاً. وقد كانت النصوص التي كتبناها هي الميدان الذي خضنا فيه لأن شرط العقل الشعري هو أن يقوم الشاعر بالتنظير للشعر بعامية وأن تكون نصوصه الشعرية أمثلة قابلة للفحص والنظر بخاصة، ففي هذا الفصل قمنا بتناول كل ما كتبناه من شعر على مدى ثلاثة عقود تقريباً وصادف ذلك أننا وضعنا أربع مجلدات لأعمالنا الشعرية يتقدم كل مجلد مقدمة نظرية تتناول الإطار العام لجميع وقصائد كل مجلد، فالعقل الشعري العملي هنا معبر عنه بمقدمات تصف وتنظم وتحلل القصائد والنصوص الشعرية.

ظهر المجلد الأول من الأعمال الشعرية وهو يحتوي أغلب قصائد النثر التي كتبناها في مجلدٍ لست مجموعات شعرية وكانت مقدمته بعنوان (الشعر الشرقي) وهي رؤيا خاصة للشعر الشرقي، كما نراه وكما نتمناه، فهي ليست معنية بتقصي وفحص ودراسة الشعر الشرقي القديم وليست معنية بالبحث في تفاصيل تاريخه والتعريف بأهم مراحلهِ وتحولاتهِ ولكنها محاولة للنظر إلى الإمام إنطلاقاً من تراث شرقي سابق، إنما سعيّ لوصف شعر شرقي جديد حاولت قصائد هذا المجلد الشعري أن تجسده. المحاولة هنا تكمن في إشعال الجذوة الكامنة في الشعر الشرقي القديم وجعلها تتقد وتشع في شعر شرقي جديد يبتعد عن السجون الشكلية والزخرفية للشعر القديم ويحاول أن يكسر قمقمه ليطاول ويتخطى الشعر الغربي المعاصر الذي نرى أن شيخوخته قد حلت مع نهاية التيارات الحديثة ولم تعد روحه تقوى على الصمود أمام سياط الاستهلاك التقني التي جلدته كثيراً وأهمكته، ثم تتناول المقدمة أنماط وأنواع الشعر الشرقي القديم

والوسيط والحديث (الفولكلوري) وصفاته ومميزاته العامة، وتحاول المقدمة استنطاق النصوص الشعرية في هذا المجلد وإظهار صفاها ومكوّناتها الشرقية.

في المقدمة الثانية (السحري والإيروسي: كيمياء اللغة والجسد) حاولنا تتبع مجريات الشعر المقدّس والشعر المدنّس من خلال كشف الجوهر الأساس لكليهما فالشعر المقدّس ذات جوهر إلهي ديني أما الشعر المدنّس فله جوهر جنسي دنيوي، ويجري من جديد تتبع ما نتج من شعر ديني أو دنيوي عبر التاريخ، فقد أنتج تاريخ الدين (التميمة، الترتيلة، الأسطورة، الكتاب المقدّس) كأنواع شعرية ذات جوهر إلهي مقدّس، بينما أنتج تاريخ الأدب الدنيوي (الأغنية، الحوارية، الملحمة، القصيدة) كأنواع شعرية ذات جوهر جنسي مدنّس كمتراذفات للأنواع الدينية. وعاشت جميع هذه الأنواع في تداخل وتواشج. ورغم أن (القصيدة) أصبحت هي الشكل المعاصر للشعر وورثت طاقة الشعر الديني والدنيوي.. إلا أن هناك ما يُغري لفتح فضاء الشعر من جديد وإنعاش الأنواع القديمة في سياقات جديدة تتخطى (القصيدة) وهو ما سنفعله لاحقاً في بحثنا (النص المفتوح). وفي علاقة الشعر بالسحر حاولنا إعادة تقسيم الشعر على ضوء تقسيم السحر إلى أنواع ثلاثة وبحثنا في علاقة الشاعر بالساحر، أما في علاقة الشعر والجسد فقد بحثنا في طاقة الإيروس وطاقة الشعر. ثم تناولنا كيمياء السحر والجسد في المجموعات السبع التي يحتويها هذا المجلد.

في المقدمة الثالثة (الشعر الغنوصي) حاولنا بناء نظرية طموحة لما نرى أنه شعر غنوصي (عرفاني) مارسنا كتابته طويلاً في نصّ لعله الأطول في كلّ أعمالنا

ذلك هو (خزائيل) الذي يتكون من اثني عشر كتاباً شعرياً ضمَّها المجلد الثالث المسبوق بهذه المقدمة النظرية. ورغم أن (خزائيل) ينتمي من حيث الإجراء والتقنية والشكل الى (النص المفتوح) إلا أنه ينتمي من حيث المضمون والمكنون والمعالجة الى (الشعر الغنوصي).

بعد أن نعرّف بالغنوصية وتاريخها نحاول استنطاق النصوص الغنوصية الشعرية القديمة الكامنة في نصوص الأساطير وبعض النصوص العربية الإسلامية الوسيطة، ثم نقوم بترحيل الغنوصية من الأديان والفلسفة نحو الشعر وبنى الهيكل الغنوصي الشعري الجديد الذي يعيد الاعتبار للجسد ففي ميثولوجيا الغنوص الشعري نرسم دورة الكلمة والغنوص الصاعد ودورة الرموز والغنوص النازل. ثم نأتي على تتبع دورات الغنوص الصاعدة والنازلة.

في المقدمة الرابعة (النص المفتوح: سينوغرافيا الفضاء الشعري) يجري البحث في طبيعة النص المفتوح الذي يفتح عمودياً نحو الماضي وأفقياً نحو الأنواع الكتابية المجاورة له، أي أن الشعر يتخصب هنا بآليات وطرائق قديمة وجديدة تكمن في نصوص غير شعرية، ونخرجُ من البحث في أنماط الشعر القديم والنص المركّب إلى إمكانية تمثّل النص المفتوح لفضاء الشعر الملحمي، وعلى مستوى اللغة والخطاب فإن الشعر هو نصّ مفتوح بين الكلام والتأويل عبر سلسلة من تداعيات اللغة والكلام والخطابة والكتابة والنص والقراءة والتأويل. إن النص المفتوح يمثّل سينوغرافيا الكتابة ويحاول أن يطبع سينوغرافيا الحياة في فضاء مفتوح. ولذلك فهو يستفيد من آليات الفنون ويحفز بها انتاج أنواع

جديدة من النصوص المفتوحة، ونرى أن هذه الأنواع كثيرة جداً لكننا نحاول كشف ما كتبناه من نصوص في هذا المجال ونؤكد على أنواع معينة مثل نصوص (السيرة، اللعبة، المخطوطة، الريبورتاج، الباطن)، ثم تأتي مرحلة التطبيق وتناول النصوص المفتوحة التي يضمها المجلد الرابع.

وبذلك نكون قد تحدثنا عن العقل الشعري العملي إنطلاقاً من تجربة شعرية مكتوبة ونصوص.

في الفصلين الخامس والسادس لجأنا الى تقسيم آخر للعقل الشعري فبعد أن قسمناه في الفصول السابقة الى ثلاثة عقول هي (الخالص، المحيط، الناطق)، حيث يتدرج العقل الشعري من ماهيته الى محيطه الى البحث فيه، وبعد أن تقصينا العقل الشعري العملي من خلال النصوص الشعرية لجأنا هنا الى تقسيم آخر يقسم العقل الشعري الى (ظاهر، باطن) حيث تطفو على سطح العقل الشعري الظاهر أسئلة وعلاقات الشعر والشاعر بينما يزدحم العقل الشعري الباطن بالبروق والشطحات الشعرية.

• ففي الفصل الخامس (العقل الشعري الظاهر) حيث الشعر في خداعه ومكره تتبعنا قطبي الشعر في مترادفات أو متضادات مجتمعة مثل التأسيس والتحريض والشعراء الأضداد وغيرها ثم بحثنا في سؤال الشعر فهل هو الشخص أم الاستعارة أم المخيلة أم المفهوم أم القطيعة أم الأمتداد أم الزمن أم الكيمياء أم الوظيفة أم المجاورة أم الجسد؟ وانتقلنا بعدها الى سؤال الشاعر الداندي البوهيمي وبحره وحدائقه وعقله وتعددده. ونكون بهذه الأسئلة

والمتراذفات والأجوبة القلقة قد مررنا على العقل الشعري الظاهر الذي تطفح فيه الشكوك والتزعجات، الأدبية والقوالب القديمة.

أما في الفصل السادس والأخير (العقل الشعري الباطن) حيث الشعر في مواربته وتخفيه فقد ذهبنا الى الأعماق حيث تتحول الأسئلة إلى أجوبة وتتصالح المتضادات، فبعد أن تتكاثر عيون الشاعر ويبدأ بالتقاط المشاهد الكثيرة يذهب باتجاه البروق والشطحات المعرفية التي تتصل بمياه الشعر ولذلك لا نقرأ إلا جهلاً متوحشة صادمة غريبة هي باطن العقل الشعري وبعض قواه المكتترة الوامضة.

وختاماً..

فإننا لا ندعي بأننا قدّمنا فتحاً كبيراً في مجال نظرية الشعر أو تأسيس العقل الشعري، بل كانت محاولةً متّاة للسير في هذا الطريق الصعب، فهي محاولة قد تكون في بعض أوجهها ناجحة وقد لا تكون، لكننا على يقين بأن جهوداً أفضل وأكبر ستأتي بعدها لتصوّب ما اشتطّ منها ولتفتح مغاور أخرى لم نتمكن من الوصول إليها.

إن ما قدّمناه في هذا الكتاب لم يكتب دفعةً واحدةً أو على ضوء مخطط تألفيٍّ تمّ إعداده سلفاً بل هو جهد ما يقرب من ثلاثين عاماً بين (١٩٧٤ — ٢٠٠٤) من البحث والتأليف وكتابة البيانات الشعرية والمقالات الخاصة بالشعر والتي كانت المادة الأساسية الخام لفصول هذا الكتاب وأضيف لها تلك

السجلات والحوارات المهمة التي دخلنا فيها مع الكثير من الشعراء والنقاد والمفكرين طيلة تلك الفترة الزاخرة بالجدل والإبداع. فقد حفزتنا كل تلك الأمور على محاولة تقديم رؤية معينة للشعر وللعقل الشعري.

ولا يسعني إلا أن أقدم الشكر لدائرة الشؤون الثقافية العامة وأخص بالشكر المبدعين في قسم الحاسوب ومنهم الأنسة ندى محمد والأنسة فاطمة جعفر على ما بذلوه من عناية فائقة بتنظيم التنضيد والتصميم الداخلي للكتاب فلهم مني جزيل الشكر والتقدير.

خزعل الماجدي

٢٠٠٤/٣/٥

a _ Khazal @ hotmail. Com

الفصل الأول

العقل الشعري الخالص

الوجود الخالص والعدم الخالص هما إذن شيء واحد
هيجل

ميتا جماليا الشعر*

"يمثل تطور الشعر الحديث سلسلة من الموجات، كل جيل وكل ثورة فيها يلقيان بنفسهما في وجه المطلق ثم يتحطمان ويتبددان، دون ان يعطيا على ما يبدو — باستثناء بعض الآثار الاساسية التي تشير الى ذروة الموجة — إلا ذريعةً لتجديد التزوة الشعرية والخيال، ثم تصعد موجة أخرى من جديد.. من الأصول السرية العميقة.."

هكذا يفتح ر . م. البريس أحد فصول كتابه (الاتجاهات الادبية الحديثة). ويبدو أن هذا التحديد يصلح لفحص طبيعة الخطاب الشعري والجمالي الذي حاولت أن تنهض به أجيال الحداثة الشعرية العربية أيضاً، فلقد حاولت هذه الاجيال مجتمعةً أو أفراداً، أن تقوم بمهمة التصعيد الجمالي في محاولة لكتابة نصٍّ شعري يقع في قلب العملية الشعرية ولكنها — وبالأسف — كانت تنتهي دائماً

ميتا جماليا الشعر هو البيان الأول الذي أصدره الشاعر. وقد ألقاه في محاضرة في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق في ٥/٨ / ١٩٨٥ ورفضت مجلة (الأديب المعاصر) الصادرة عن الاتحاد نشره، فقامت بنشره مجلة المهدي الأردنية العدد المزدوج (٩) — (١٠) السنة ٣ عام ١٩٨٦ ص ١٧١ — ١٨٤

الى ترميمات طفيفة في بنية الشعر العربي الحديث.. بل انها كانت تنتهي للدفاع عن سلفية مقبولة سرعان ما تتلبس الإنجاز الناقص لأجيال الحداثة هذه. من هذه النقطة سنحاول أن ننطلق.. من حقيقة أن هناك ذروة لكل فرد أو جيل ينادي بالحداثة.. وأن علينا وعي طبيعة هذه الذروة وبدأ بعملية التصعيد.. التصعيد الجمالي إلى الأقصى ولا بد أننا سنفتح آفاقاً جديدة، يجب أن لا نتظر هبوطاً آلياً حتمياً بل نعرف أننا نقف على ذروة أفكار ومشاريع نظرية عالية تصلح لأن تفسر قمم الموجات الشعرية في تاريخ الشعر المعاصر.. ومن هذه الذروة نحاول أن نعمق إحساسنا الجمالي والفني وأن نذهب لأبعد ما توفره لنا قناعاتنا بطبيعة الشعر وبغاياته ووظيفته ومادته.

أهمية النظرية الشعرية

مازلنا نؤمن، رغم الدعوات الكابحة لهذا الايمان، بأهمية وضرورة النظرية الشعرية والتنظير الشعري للشاعر لأن ذلك يشكل طرفاً أساسياً في العملية الشعرية ، كتابة ورؤية، وسنلخص أهمية هذه المسألة في النقاط الآتية:

١. إن نظرية الشعر توفر سقفاً جمالياً وفلسفياً تتحرك على أساسه آراؤنا في الشعر (مادة وجوهرًا وغاية) وهي تمنع من الارتباك الذي قد تجره علينا أمزجة نظرية وثقافية غير مترابطة أو متناقضة.

٢. إن على الشاعر أن يطلع على وجهات النظر التي تتقاطع مع وجهة نظره الخاصة بالشعر وذلك عن طريق فرزها نظرياً وفلسفياً بحيث يتيح ذلك تعميق وجهة نظر متناسقة وغير مربكة توفر عليه فهماً دقيقاً نظرياً لتوجهاته الجمالية في الشعر؛ وتضع بينه وبين وجهات النظر الأخرى فضاءً يمكن أن يوفر حواراً وجدلاً. إننا ندعو لأن ينتبه الشاعر لوطأة وجهات نظر مختلفة في الشعر عليه، لا لكي يرفضها بل لكي يبلور وجهة نظره، ولكي يقيم حواراً دقيقاً لا خلطاً عشوائياً بينه وبين وجهات النظر الأخرى.

٣. إن التنظير في الشعر والذي يقوم على أساس توفر نصوص يستند إليها هذا التنظير، يجعل الشاعر أكثر بصيرة بما يكتب، بل وأكثر بصيرة بمستقبل نصوصه وطريقة كتابته.

٤. إن في الفكرة التي تقول بأن على الشاعر أن يكتب شعراً فقط، تكريساً لمفهوم الفطرة الشعرية الذي يرى في النظرية والثقافة والفلسفة أموراً تلوث موهبة الشاعر وتحرفها وهو مفهوم سلبي يتقاطع كلياً مع الفهم الجديد لقضية الشعر وموقعه في التراث البشري، كذلك فإن هذا الرأي لا يختلف عن الرأي الذي يرى أن الشعر الحقيقي هو الشعر الذي كتب أو أنشد قبل آلاف السنوات باعتباره قد صدر عن فطرة وهذا يشكل عيباً كبيراً في طريقة فهم الشعر.

٥. بشكل عام.. يشكل غياب النظرية لأشكال الإبداع العربي قديماً وحديثاً، نقصاً خطيراً يفترض تلافيه.. إذ أن ما يعيب تراثنا وحاضرنا هو أننا لم

نستطع أن نرقى الى النظرية وبقيت أدواتنا عملية تحاكي الحاجة واللحظة
والواقع فقط دون أن تمنحها بعداً فكرياً وفلسفياً

إن التزعة النظرية تؤشر تحكماً عقلياً بمجموعة التجارب والإختبارات
العملية والميدانية.. ومن الخطأ الكبير أن نبقي في مياه التجربة ساجدين لا نطال
ناصية وقفة أعلى وأشمل توفرها الرؤية النظرية بحيث تكون هذه النظرية تمهيداً
لنظريات أخرى قابلة للنمو والتغيير وهكذا.

لقد استطاع العقل الغربي، منذ زمن بعيد، أن يختلف عن تراث الأمم
الأخرى في نزعتة النظرية، التي شكّلت إمتيازاً عقلياً ومعرفياً، وظلّ يصعدها
حتى وصل الى لائحة جبارة من النظريات في كل الحقول والقابلة لأن تتغير بمرور
وجود ما يبعث على ضرورة تغييرها. إن النظرية مسك لترهل الظاهرة أو
الشيء وهي جوهر عدد لا متناه من التجارب في هذا الجانب أو ذاك.

تاريخ الشعر - تاريخ نمو المنطقة الجمالية

تتفق جميع مصادر تاريخ الفن على أن الفن بدأ بمحاولات الانسان محاكاة
الجمجمة والتماثل معها.. ومع الوقت كان الفن يحاول الخروج على الطبيعة
والإضافة عليها.

وإذا كان تاريخ الفن القديم حافلاً بمجموعة من الانجازات التي تبدو خارجة على الطبيعة فان ذلك لم يكن مقصوداً من قبل الانسان الفنان، أي لم يكن هناك قرار عقلي فني يقضي بعدم التقليد. ولكنه كان، بشكل عام، يمثل عدم القدرة الدقيقة على تقليد الطبيعة.

وهكذا بدأ الشعر أيضاً، فلقد كانت الاغاني والتراتيل الشفوية السحرية والأسطورية والدينية محاولة من الإنسان لوصف حادث استثنائي أو خارق أو محاولة لدرء خطر أو محاولة لإثارة شيء ما.. لقد كانت هناك مبررات عملية تكمن خلف قول الشعر وكانت الطبيعة تحرك كل شيء.

ومع الوقت أيضاً.. مع انتقال الحياة من عضويتها الى نطاقها الحضاري كان تراث الفن الذي يحاكي الطبيعة قد اكتثر، وكان ما يقابله من الشعر كذلك. بدأ هذا التراث يتزحزح عن مادته عندما بدأ الإنسان يضيف ولا يحاكي فقط وعندما بدأ يتحكم بالعملية الفنية أو الشعرية.

من هذه النقطة كان الجمال (بمعناه الفني والاصطلاحي) ينمو.. وأصبحت منطقة الجمال في العمل الفني او الشعر تمثل المنجز الإبداعي لا المنجز التقليدي وكان هذا الأمر مدعاة لإزاحة مستمرة كان يقوم بها الإنسان مع الوقت للملدة التي تكبل الجمال في العمل الفني. إذن فقد رافقت الشعر مجموعة من المراحل التي نشأ فيها تابعاً لضرورات عملية جعلت منه لأزمان قريبة أسير أغراضها وتوجهاتها ويمكن أن نلخص هذه المراحل كما يلي:

١- الشعر الذي رافق المرحلة السحرية، وهو شعر عملي، كان ملحقاً بالطقس السحري يخدمه ويعمل على تجسيد أغراضه التي تحاول خرق القانون الطبيعي..

٢- الشعر الذي رافق المرحلة الميثولوجية.. وهو شعر كثير، جسّد أساطير الخلق والآلهة والابطال وعمليات الطبيعة الكبرى وغيرها.. وهو أيضاً شعر تابع للأسطورة وخاضع لحدثها الذي يحرك الصور والأخيلة وإن ما يبدو على هذا الشعر من خيال جامع ورؤى جمالية هو في الحقيقة الأمر فيه الكثير من الخداع إذ إن هذا الخيال وتلك الرؤى متأتبة من الطبيعة الأسطورية للحدث وليس من الشعر.

٣- الشعر الذي رافق المرحلة الدينية الشمولية. وهو شعر تابع للمنظومة الدينية التي تمسك بالعقيدة الدينية فهي تتضح هنا وهناك شعراً ولكنه غير مقصود لذاته بل هو في أساسه شعر تعبدى أو طقسي أو روحي يخدم أغراض الفكرة الدينية المحددة.

٤- الشعر الذي رافق المرحلة السياسية وهو الشعر الذي نشأ في أحضان البلاطات والقصور وكان غرضه الرئيس توصيل غاية سياسية أو أيديولوجية.. فقد كان تابعاً، هو الآخر، لذات أخرى محرّكة غير الذات الشعرية.

٥- الشعر الذي رافق المرحلة الفنية.. وهو الشعر الذي نشأ في أعقاب الحركة الكلاسيكية بعد أن أدرك الشاعر أهمية تدخله الفني في العملية الشعرية..

وقد تكون الرومانسية هي البداية الاولى لهذا النمط من الشعر ولكن
الثلث الأخير من القرن التاسع عشر كان بحق هو الخطوة العملاقة بهذا
الاتجاه (الحداثة)، فإذا ما اقبل القرن العشرون بدت لنا هذه الخطوة بمثابة
رد فعل على ذلك الزيف الذي وقع فيه الشعر اكثر من كونها خطوة جمالية
كبرى.

حادثة الفلسفة - حادثة الشعر

لقد حصل ذات يوم، من أيام القرن السادس قبل الميلاد، أن شطر
الأيونيون في اليونان القديمة الميثولوجيا الى خرافة ونظر عقلي.. فقد قال طيليس
الملطي المتوفي حوالي سنة ٥٤٧ ق. م أن الماء هو أصل كل شيء وترك وراءه
كل خرافة مرتبطة بالآلهة والأساطير ترك إله الماء ونظر عقلياً في فكرة الماء.
ولا تنبع أهمية هذا الحادث في القول بأن أصل الأشياء هو الماء لأن ذلك
ورد كثيراً في أساطير الخلق العراقية والمصرية القديمة وغيرها ولكن الأهمية
تكمن في اثاره سؤال عقلي عن أصل الأشياء.. وفي وضع جواب عقلي يرد
الأشياء لأصل واحد، ولذلك فقد أقام اليونان نظاماً عقلياً منفصلاً عن النظام
اللاهوتي أو الميثولوجي في تفسير العالم والوجود ومن هذه النقطة انفصلت
الفلسفة عن اللاهوت والأساطير.. وكان لهذا الحادث أثره الرهيب على الفكر
الإنساني اذ تسلسل بعد طاليس مفكرون كثيرون نظروا في فكرة الوجود

ونوعوا عليها وكانوا بذلك يكرسون ذلك الانشقاق على الفكر الميثوي الملميء
بالخرافات والأساطير. حتى تكونت الفلسفة بعد ذلك كنظام عقلي عميق على
أيدي عملاقي الفلسفة اليونانية (أفلاطون وأرسطو).

إن الشعر — من وجهة نظرنا — يحتاج إلى حادثة من هذا النوع.. يحتاج
لأن يفصل عن كافة الضروب التي نشأ فيها ليستقل بذاته كنمط فريد من
أنماط التعبير المفتوح عن الإنسان ورؤاه العميقة.

معروف أن الأشكال الأدبية المعبر عنها باللغة تقف بين مستويين هما النثر
والشعر ولكننا في النثر نجد فناً مثل الخطابة والقصة والرواية والمسرح
وغيرها. لذلك لا يمكن وضع الشعر كلون أدبي مرادف لهذه الفنون.. يجب
علينا أن نفصل الشعر عن فنون اللغة النثرية أي أن نفصل الشعر عن باقي فنون
اللغة، يجب أن نشطر الشعر عن الفنون الملحق بها أولاً وأن نشطره عن فنون
اللغة الأخرى أعني النثر، ثم نشطره عن المنطقة الجمالية التي أسستها شظايا
الجمال الشعرية الآتية من أزمان بعيدة.

إن علينا الآن النظر في جوهر الشعر وحده لا في جوهر ما يجاوره. إن
الوهم الذي قد يصيبنا ونحن ننظر في جوهر الشعر هو تحويل المادة الشعرية
الموجودة عرضاً في فنون التعبير الأخرى على أنها جوهر أصيل في حين تكون
هذه المادة جوهرًا مكتسبًا..

إن السحر جوهر علمي مقلوب عرضه الشعر.

وأن الأسطورة جوهر أرواحي عرضه الشعر.

وان الدين جوهر ميتافيزيقي عرضه الشعر.
وان الفلسفة جوهر عقلي عرضه الشعر.
وان السياسية جوهر ايدولوجي عرضه الشعر.

وان الفن جوهر جمالي عرضه الشعر أيضاً (وسنوضح ذلك فيما بعد)
وعلى ذلك فاننا نرى أن هناك جوهرأ آخر يأتي الشعر عرضاً عليه، وما يجب أن
يكون هو أن يكون الشعر جوهرأ قائماً بذاته لا يتبع لجوهر آخر ولا يصبح
عارضاً لجوهر آخر..

علينا اقامة الشعر على أصول جوهرية لتأصيله وتحديره وحذف ما علق
به.. يجب تأصيل الشعر باقامة ذاته العميقة.. وأول خطوة من خطوات هذا
التأصيل هي النظر اليه كقضية خالصة.. كنمط مستقل لا تابع.
إننا مازلنا ننظر بحسد الى حادثة الفلسفة تلك ونرى أن هناك ما يمكن أن
يمثلها في الشعر وكذلك نرى ان ذلك كفيل بأن يطلق الشعر من قمقمه وأن
تاريخاً شعرياً مغايراً يكمن في المرحلة اللاحقة لهذا الحادث لو انه حصل
بالشكل الذي يجب ان يحصل فيه.

المنطقة الجمالية

لقد كان الكفاح العظيم الذي قام به الشعراء الكبار من أجل تخليص
الشعر من المادة غير الشعرية إنجازاً حقيقياً في دفع الشعر نحو جوهره.. فلقد

كان الشعر منذ أبعد بداياته والى وقت قريب تابعاً لضروب أخرى من النشاط المعرفي. وحتى انه عندما استقل كفن قائم بذاته ركبته بقايا ذلك الضرب وأسرته حتى أنها قتلت في أحيان كثيرة وثبته الصافية تجاه جوهره.

لقد نشأ الشعر قديماً في رحم أولى هواجس ومخاوف الانسان إزاء الطبيعة والكون، ثم تطور بالشكل الذي أتينا على ذكره ولذلك نما الشعر تابعاً. لقد كان هامشاً ينمو على متن ولم يكن متناً قائماً بذاته وكان الإنسان يقول أفكاره من خلال الشعر إذ لم تكن الغاية هي تمثّل فن الشعر بذاته وإنما تحويله إلى وسيلة للإفصاح عن رؤى أولية تفسر ظواهر الوجود وبعض مشكلات الحياة.. فمن السحر الى الأسطورة إلى الدين الى البلاط حيث صار تابعاً للقضية السياسية بشقيها (المتفق مع السلطة او المعارض والمهجاء لها) وكان المستوى الفني لهذين الشقين واحداً لانه كان تابعاً في كلا الحالين لقضية اخرى.

وحقاً عندما كان الشاعر خارج الخطاب السياسي فإنه كان يتحطم داخل قنوات اجتماعية ضيقة مثل المديح والمهجاء والرثاء وغير ذلك من الاغراض.. ولم يكن قول الشعر لذاته بل لتحقيق هذه الاغراض وظلت منطقة الشعر الجمالية غائبة ترى بعض نصوصها تلمع هنا وهناك ولكنها كانت غائبة كنظام او كبنية مستقلة.

وبان ثورة الشعر الحديث التي مهدت الحركة الرومانتكية لها في أوروبا بدأت صورة هذه المنطقة تتضح شيئاً فشيئاً، ثم قاد رجيل من الشعراء البرناسيين ثم الرمزيين ثم السورباليين حركة الشعر باتجاه هذه المنطقة الجمالية التي بدأت

تتضح معالمها . إن الشعر العربي برغم التحول المهم الذي أحدثته حركة الشعر العربي الحديث فإنه مازال ينوء بحمل ثقل يترسب في قاعه فالغرض هو الذي يحرك القصيدة وليس الجمال.. وقد أخذ الغرض لبوساً جديداً في القصيدة العربية المعاصرة..

إن شعرنا العربي بحاجة دائمة لتنقية نفسه.. بل هو بحاجة أيضاً لأن يصنّف جمالياً.. أي أن يُصار إلى إعادة تصنيفه وتبويبه على أساس جمالي محض كتهيئة أولى لتعميق الخط الجمالي في شعرنا اللاحق.. إن ذلك لا يعني قفراً على الرؤى الاجتماعية والنفسية والسياسية للواقع بل تخميراً لها ووضعها في شرط الجمال.

المتاجماليا

إن الفنون، بضمنها فنون اللغة (ماعد الشعر)، قائمة على أساس جمالي معروف قامت بتوضيح طبيعته المناهج الجمالية التي ضجّت بها تيارات علم الجمال المختلفة.. أما الشعر فلا تنطبق مقاسات الجمال المعروفة عليه، وإن طبقت فلا بد أن غارس قسراً عليها وعلى الشعر معاً. الفنون الأخرى تتدرج مع بعضها بالدرجة ولكن الشعر ينفصل عنها بالنوع، إن للفنون والآداب جوهرًا جمالياً أما الشعر فله جوهر أبعد من الجمال، إن له جوهرًا ميتاجمالياً.

يجب وضع الشعر في المنطقة الميتاجمالية وجعل جوهره خالصاً حتى يتسنى للمخيلة البشرية أن تقوم ببناء الخطاب الشعري صافياً وأن تذهب به إلى

الأقصى. يجب أن لا تنصرف جهود العبقریات الشعرية إلى الركض في الساحة الجمالية المكتشفة بل أن توفر قوتها للقفز في البحر الميتاجمالي الذي لابد أن يتصل بجوهر الشعر. يجب جعل الشعر ولعاً عقلياً ميتاجمالياً يضرب بعيداً في المدهش والمغاير واللامعقول واللاموجود، يجب جعله ضرباً من التجريد العقليّ (لا الذهني) الذي يتغذى بقصبات خفية من الحسن والواقع والتجربة.

إن ذلك لا يعني جعله ضرباً من ضروب التفلسف.. ولكنه يهدف إلى جعل الشعر منفصل عن النثر نهائياً وأن يفصل عن ضروب الأنشطة المعرفية الأخرى لكي ينهض بجماليته الخاصة به المتجاوزة للمناطق الجمالية التقليدية. إن الوصول إلى الميتاجمالي لا يتم إلا من خلال تحولات عقلية ستكون وسيلتها، حتماً، تبدلات لغوية يقوم توليد اللغة باقامتها، ولذلك فان في مثل هذا التكنيك السيميائي في اللغة نتيجة بعيدة الأثر تسهل انتقالنا إلى تلك المناطق الجديدة.

إن إقامة التعارض الحاد، في اللغة، بين النثر والشعر من شأنه أن يعطينا نتائج هامة على مستوى إدراك وظيفة اللغة في الشعر، ولا تتعارض مع هذا عملية توليد الشعر من النثر كما في قصيدة النثر والنص المفتوح.

إن أحد أهم الأمور التي تباعد بين النثر والشعر هو تحرر الشعر من المنطق وتسلسل الأفكار، ومن هنا يجب أن نباعد بين الشعر والنثر وأن نزيد من الهوة بينهما فزيد من كسر المنطق في الشعر ونزيد من عدم انتظام الأفكار أو إرباكها كلياً.. لأن مثل هذه الهوة العميقة ستجعل الشعر شعراً والنثر نثراً وان هذا

سيحقق بشكل كبير لو أننا خلقنا أعنف التمزقات والإنقسامات العشوائية في التراكيب التعبيرية اللغوية.

إن مفهوم الإتصال الذي ارتبط باللغة باعتبارها أداة اتصالية بين الناس انشق الشعْرُ عليه وبدأ يسعى لخلق مفهومٍ معارضٍ له حتى أنه كلما أصبح الاتصال عميقاً وباطنياً ازداد الشعْر دقة في اتجاهه نحو جوهره..

لقد ظلت فنون اللغة، ومنها الشعْر، محكومةً بكلمتي (أفهم او لا أفهم) وكان يجب أن يحل محلها كلمة (جميل وغير جميل) وهكذا ساد تاريخ شعري محكوم بالفهم والوضوح..

إن مفهوم الاتصال يرتبط بالنثر وينكسر في الشعْر.
وإن الشعْر شفرة لا يفهمها القارئ ولا الشاعر.

القارئ يصطدم بكلام غريب ولكنه جميل والشاعر يترصد الرموز الكونية العميقة دون أن يفهمها ويتحسب إلى أن القارئ قد يتوقع ما يكتبه فيسلمهم في إبعاد المسافة بين وبين القارئ، أي أنه يسعى لتدمير أية منطقة للحوار بينه وبين القارئ لأن هذا الحوار، أعني الفهم، سيُفسد كتمان النص وسريّة دلالاته. المسافة التي بين القارئ والشاعر مسافة تحسس الجمال لا فهمه، ويوم يتطابق توقع القارئ مع متجه الشاعر فإن الشعْر سيكون عبثاً على نفسه وعلى الشاعر.

إنه لمن المشرف والعظيم أن يعنى الشعْرُ بأثارة أشياء غير موجودة على الإطلاق وأنه ليترفع عن إيصال الأشياء الموجودة، ولقد همس فلوبيير في إحدى

رسائله قبل حوالي قرن واحد حين كتب (ما ليس له معنى.. له معنى متفوق على الذي له معنى).

في الشعر تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات.. إنها تتخذ لنفسها وظيفةً علامائية خالصة.. إن هذه الشفرات والرموز تحاول أن تماثل شفرات العقل أو الكون التي تحدثنا عنها.. أي أن اللغة تحاكي رمزية الطبيعة.. أي ان هناك محاكاة للرموز وليس للطبيعة ويمكننا أن نقول على ذلك بأن في هذا ضرباً من الكلاسيكية.. ولكنها هذه المرة كلاسيكية الأعماق.. اعني بشكل ادق انها كلاسيكية اركيولوجية.

والآن لنراقب هذين النموين للغة:

١- نشأت اللغة من الأصوات.. ثم تركبت وتحولت الأصوات إلى مفردات فجعل فعبارات إلى أن استوت لغةً للتفاهم.. ويمكن أن نوضح ذلك بمثلث تمثل قاعدته اللغة والتراكيب الأسلوبية ورأسه الصوت والإشارة.

٢- نشأت الكتابة من اللغة وحاولت أن تدوّن حصادها الصوتي المركّب وكانت تحتزل اللغة في مجموعة من الرموز هي الحروف والمفردات إلى ان ماثلت الكتابة اللغة فبدأ الشعر والشعر المكتوب على وجه التحديد ينشقّ على خطاب الكتابة البارد وبدأ هو الآخر بالعلو نحو رموزية خاصة يتجه إلى نقطة وهمية إشارائية رياضية.. وكان وهو يصعد الى هذه النقطة يختزل الكتابة ويخلق له شفرته الخاصة.

أي ان هناك مثلثاً يقف على قاعدة عريضة هي الكتابة ويضع رأسه في نقطة إشارتية عالية تمثل أعلى أشكال الشعر (وهي مفترضة وغير موجودة).
ان في اللغة عمقاً صوتياً بدائياً يقع تحتها وعمقاً إشارتياً رفيعاً يقع فوقها.
العمق الأسفل يتضمن موسيقى الطبيعة، والعمق الأعلى يتضمن موسيقى العقل
لأن الانسان هو الذي تدخل فيه حرفياً ونحت بالشكل الذي أرادته عقله له.
وهكذا فإن الشعرَ وهويته نحو القوة الرياضية الإشارتية الوهمية الغامضة
عن طريق رقي اللغة وغسلها الدائم وتوليدها يجعل الشعرَ يدخل في موسيقى
العقل التي ستفتح له أرض الميتاجاليا وانحدار الشعر الى بدائته الصوتية (كما
فعلت الحركة الرمزية) وهو رجوع نحو الموت، وأن هذا التضاد بين موسيقى
العقل وموسيقى الطبيعة في الشعر واللغة هو السرّ العميق للتضاد بين الشعر
والنثر.. وبين الجمال والميتاجاليا.

ان الشعر القبلجمالي يتخذ من المعنى في اللغة مركزاً له ولذلك فإنه كان
ينسجُ اللغةَ على أساس المعنى الذي توفره، وفي الشعر الجمالي تحوّل المركز إلى
الدلالة فانشغل الشعر يدل على الشيء ولا يشرح معناه. أما الشعر الميتاجالي
فهو الذي ينقل مركز اهتمامه إلى الإشارة أو الشفرة أو العلامة فهو لا يعنى ولا
يدلُّ بل يرتب شفرات الحقول الكونية والعقلية بالنظم التي يراها.

إن هذه الانقلابات المتتالية، في المركز الذي يتمحور عليه الشعر، تعنى
بالضرورة تبدل وظيفة الشعر واتجاهه.. أي أن تبدل وظيفة الشعر لا بد ان
تتضمن تبدلاً في طبيعة الشعر ومكوناته.

الشعر والعلم

الميتاجاليا قُرب دائماً إلى مابعد الطريق المسدود للجمال.. إنها النقطة المظلمة بعد أن يتعب الضوء لذلك فأن وجودها سيبقى احتمالاً أبدياً لأن هذا الكون في أقاصيه البعيدة والقريبة المحصور بين المجرات الكبرى والذرات الدقيقة في المادة سيبقى غير مكتشف وبعيداً عن التحديد النهائي ويشوبه الغموض والشك والاحتمال، فإذا ما افترضنا هذه الصفات تابعة للبنية الفيزيكية للكون فإنها تنطبق تماماً على البنية الفنية التي توازيها والتي أسميناها الميتاجالية لما يوجد بين البنيتين من تناغم وتراذف ونسبية.

إن فيزيكا المجرة مثلاً تنطوي على غموضٍ ونوعٍ من التجريد واللاتحديد (الفراغات والسنون الضوئية ونقاط الظلام الكونية وغيرها) كما أن فيزيكا الذرة تنطوي هي الأخرى على غموض ولبس وتقسيم غير محدد بشكل نهائي. وبينهما (المجرة والذرة) يقف هذا الحشد اللامتناهي من الأشياء والحيوات يعرف عليه غموضٌ أزلي وتعصفُ به أسرار محكمة لا سبيل إلى كشفها بالكامل مهما تقدم العلم.

إن الاحداث والمشاهدات التي يمر بها الإنسان كل يوم كثيرة جداً يتعذر إحصاؤها وهي إذ تنتظم في أغلب الأحيان برباط منطقي خارج الانسان.. فإنها تنطبع في وعي الإنسان على شكل ذاكرة منتظمة أيضاً.. ولذلك تكون الذاكرة استعادة لمنطق مرئي أي لنظام مرئي أو حادث.. لكن المخيلة ليست كذلك..

المخيلة خزينٌ مربكٌ من الصور والاحداث لا يربطها منطقٌ أو نظام، إنها وحدات صغيرةٌ مكومةٌ بلا نظام.. وإن عددها لا متناهٍ.. لذلك فإن عملية التخيل لا تكون استعادةً لشيء بل هي افتراضٌ ببنى أو أنظمة من هذه الوحدات.

إن المخيلة تبتكر ولا تستعيد، تبتكرُ أنظمةً جديدةً وإنها لتسقط في فخ الذاكرة إن هي توهمت بأنها ابتكرت صوراً أو أنظمة جديدة موجودة في طبقات الأنظمة التابعة للذاكرة.

إن الحياة أو المعرفة التي توفر مادةً خاماً للمخيلة تتفكك داخل المخيلة لتقوم بفرض أنظمةٍ وصور جديدةٍ على وحدات أولية تشكل خزين المخيلة وخامتها.

باختصار إن الذاكرة تستعيد والمخيلة تخلق فإن التبس الأمر فأننا سنسحون الواقع من خلال ذاكرةٍ ملفقةٍ وسنحون الشعر من خلال مخيلةٍ كاذبةٍ تلبست لبوس الذاكرة.

اللغة والإشارة

يبدو أن مصطلح (تفجير اللغة) قد أُسيء فهمه وكانت هذه الإساءة مقصودةً فهو عند الكثيرين مرادف لتمزيق اللغة وقد يوحى أيضاً بكسر

قواعدها وتفتيتها لذلك يبدو مشروعاً تخريبياً.. في حين لم يكلف أحد نفسه الاقتراب من الفهم الصحيح لهذا الاصطلاح..

والحقيقة ان تفجير اللغة يعني توليد اللغة وتجديدها.. وهو مشروع مستقبلي في جوهره لكي لا تقع المستويات البلاغية للتعبير اللغوي في ثبات وسكون بل لكي تتغير فنثري اللغة. إن توليد اللغة يتضمن تدخلاً مقصوداً من الشاعر لتجديد اللغة أو بعث لغة جديدة.. وإن عملية الانتظار الممل لعقود وقرون لكي تتحول اللغة الى مستويات تعبيرية جديدة مسألة لا يحتملها أي شاعر متحمس ومغاير..

اللغة تتفجر أو تتولد مع الوقت ولكن تدخل المبدع في هذا التفجير والتوليد هو المسألة التي تقع في صلب اهتمام الشاعر إزاء اللغة الشعرية، إن الأسس التي يقوم عليها هذا التوليد تتم من خلال التغيرات في التركيب الصرفي والاسلوبي.

يتصرف الشاعر كالكيميائي الذي لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات في العناصر والمركبات التي تحت يده، لا غاية له سوى حصر هذه الاحتمالات الكبيرة في سجله وتمتعه بتوليد مستويات جديدة من التفاعلات المعقدة بين المواد والتراكيب المتولدة.

وبذلك سيساعد الشاعر على بث الطابع الخلفي والتوليدي في اللغة. إن امتلاك أسرار اللغة الشعرية يستوجب عملاً جريئاً في تغيير جوهر العلاقات اللغوية السائدة وان ذلك ليقابل محاولتنا للحصول على معادن جديدة

من معدن قديم وتفترض منا جرأة في محاولة تغيير جوهر المعدن للحصول على التغيير المطلوب.

المخيلة

إن المخيلة التي صنعها الشعر ليست مخيلة الانسان الكاملة فلقد فقدت هذه المخيلة وهي تنتقل الى حيز التنفيذ امكاناتها المطلقة التي تعيش فيها وهكذا أصبحت محتقة بفعل السلك الذي يوصل بين ينايبها والشكل الذي تستقر عليه.. إنها وهي تمر بهذا السلك تفقد أعظم شحنتها وأن هذا السلك سيكون بمثابة الاتصال الارضي الذي يعمل على تسريب الشحنة الكهربائية من المصدر الى الأرض تماماً كما نفعل عندما نريد تفريغ الشحنة الكهربائية مخبرياً.

— اذن يجب قص هذا السلك حتى لا تتسرب الشحنة.

— ولكن الورقة ستبقى بيضاء!

— نعم بيضاء.. مليئة بالكلمات ولكنها بيضاء..

— ولكن كيف يحصل ذلك.. ألم نقل بأن الاتصال انقطع بين العقل (نوع

المخيلة) والورقة؟

— نعم.

— اذن كيف توجد هذه الكلمات؟

— موجودة ولكن الاتصال منقطع ولذلك فإن وجودها لا يعني شيئاً أو وجودها بلا اتصال يمثل قصّ السلك.

إن تحقيق فكرة عدم التوصيل أو اللاتصال سينقذُ المخيلة البشرية من الموت.. يجب جعلها تتحدث دون أن تكون غايتها الاتصال.. يجب أن لا تطأ الأرض لكي تبقى شحنتها مكهربة.

إن الطراز الفريد من التخيل هو فتح المخيلة الى أقصاها والإلتصاق بالجوهر الكوني وجعل هذه المخيلة تتلقف أعنف الاشتباكات التي يتيحها احتمال واحد من احتمالات الرؤية. ولذلك فإن عليها أن تلعب دوراً جديداً فهي، إذ تقع، وهي تنجز المادة الجمالية ضمن حدود الفن الجميل المزوّق المصنوع بمهارة التضاد مع الطبيعة فهي تقع في محاكاة أخرى، محاكاة الأنماط الجمالية.

وإن علينا أن نثبت هذه الحقيقة من أجل اختراقها لأنها ستكون واحدة من النقاط التي ستعين رحيلنا إلى البعيد. ولذلك فإن الدور الصحيح الذي يجب أن تلعبه المخيلة هو تدفق الصور المشتبكة من أجل عملية تطهير قصوى لأنقاس داخلية لا حدود لها..

إن ارستقراطية المخيلة البشرية التي كانت بها سُنن ومراسيم القصر العقليّ يجب أن تنتهي لتبدأ فتوة نزقة يحرّكها عمق مطلق وخفيّ. إننا لو انتزعنا المخيلة من رفيف أجنحتها المحدود في العلو فإننا سنساهم في نقل الفكرة أو الصورة من

مستوى واحد إلى مائة ومن مائة إلى ألف ومن ألف إلى آلاف وبذلك سنطرق
الاحتمالات اللامتناهية لجملة بسيطة.

سأفترض أن كلاً من العقل أو الكون قائم على أساسين أحدهما مضاء
معروف والآخر مجهول معتم لكن المؤكد هو أن الجزء المضاء في كل منهما لا
يشكل إلا نسبة ضئيلة جداً. الشعر لا يعلّق أهمية استثنائية لا على الأجزاء
المكتشفة والمعلومة من العقل أو الكون فلقد أصبحت هذه الأجزاء من حصة
العلم بل إن المناطق المجهولة والغامضة والتي يستعصي على العلم، حالياً،
الدخول فيها أو معرفتها، هذه المناطق هي مادة الشعر وهي أرضه المبتاهالية.
إننا ولكي نحترم مستقبل العقل البشري يجب أن نعرف بأن المجهول
والغامض منطقة ليست مهملة أو خارجة عن تصور الإنسان بل إن الشعر
لينتفض فيها ويندفع بقوة في ظلام شفراتها وعممة غيومها..

العلم يدخل المجهول عتبة عتبة والشعر يحوم حوله محاولاً جسّ طبيعته ككل
ولذلك فإن دخول الشعر في هذه الغابة المجهولة السوداء يعني دون شك جساً
للعوالم الخفية. ليس الشعر استحضاراً لأخيلة علوية نائية (على الطريقة
الرومانسية) وليست تذكراً لماضي النفس التي عاشت عوالم سابقة (على الطريقة
الأفلاطونية) بل هو قراءة لرموز لا متناهية يفتح فيها كل رمز على كل
الاحتمالات، إنه تلقى رسالة غير منظمة عن طبيعة الكون أو العقل وعن
حركتها غير المدركة وهو على ذلك دخول لأعشاش النفس ومحاوره مع كائناتها

غير المرئية، أي الدخول في تربة ما تحت العقل الخارجي وجسّ عروق هذه التربة.. جسّ مادتها الغامضة والتعرف على ما يمكن ان تحمله تلك الاعماق..

لا نعني هنا منطقة اللاوعي التي أشار إليها فرويد، ولا نميز بين منطقتين واحدة اسمها الوعي وأخرى اسمها اللاوعي وأفترض أنهما منطقة واحدة فيها مناطق غير مكتشفة، نرى بأن على الشعر أن يحرق هذه المناطق غير المكتشفة أو يحوم حولها. السرياليون هم أول الشعراء الذين حاولوا الدخول إلى هذه الغابة.. فقد أطلق الشاعر السريالي ضوءاً من مصباحه وبدأ يكشف ما يقع تحت هذا الضوء.. ولكن هل اكتشفت الغابة كلها؟

أبدا.. بل إن أحداً لم يتجرأ منذ ذلك الحين لإعادة الكرة بجسارة وحساس، إننا يجب أن نطلق أضويةً أخرى لاكتشاف درب أخرى..

لا يعني ذلك السير على هدى السرياليين بل كشف الأرض الأخرى التي لم تطأها أقدامهم.. ربما نكون على بعد أمتار منهم وربما على بعد آلاف الكيلومترات ولكننا سنكون معهم في الغابة..

ولكن كيف يتم ذلك؟

ياسقاط الجمالية التقليدية باعتبارها رديفاً للجزء الطافي من جبل الحقيقة الثلجي والولوج إلى مابعد العتبة.. إلى هاوية فريدة ومعقدة.. إلى الغابة السوداء التي هي كل العالم الخفي والذي نلمسه هنا أو هناك في حياتنا اليومية ليهرب من تحت أبصارنا بسرعة كبيرة.

إن حرت هذه الارض الميتاجمالية بضوء خافت سوف يصدّم سكّين محرائنا
بين حين وآخر بماسات المطلق وأحجاره الملقاة من أزل لا حدّ له.
إن في العالم المادي جزءاً غير مكتشف يشغل أحياناً منطقة من مناطق العالم
المثالي.. ولكن الشعر وهو يرى في العالم المادي كلاً متصلاً بجزئيه المعلوم
والمجهول وفي العالم المثالي كلاً متصلاً أيضاً فإنه يبطل عن أن يكون تعبيراً فنياً عن
العالم المثالي أو المادي ليتحول الى نقطة التحامهما، ويفضح تفككهما النظري..
لذلك فالشعر يكون، عادةً، القابض النابض للعالم المادي وللعالم المثالي، بل هو
بشكل أدق تطابقهما تماماً.

إن البحث في الميتاجماليا يستوجب منا بحثاً خاصاً في بعض الأمور التي
أرى أنها ستوضح طبيعتها وهي (العقل والكون، المخيلة، اللغة والاشارة).

قطبا العقل والكون

إن الميتاجماليا تستوجب منا أن نفكك أقصى مساحات الدماغ والعقل
البشري، تلك المساحات الغامضة والمعتمة التي كانت سبباً في إنعاش المنظومات
الميتافيزيقية والدينية والفنية. سترتب علينا هذه المرة أن ندخل الى أرضها
السوداء.. لا أن نشم روائح حرائقها من بعيد أو أن نرى صفّ أشجار غابتها
الخارجية.. إن علينا أن نقشّر أشجارها واحدة بعد الأخرى لأن هذا الدخول
العميق إلى الأسفل سيجعلنا باتجاه أدق نحو الأعلى وأعني بالأعلى (الكون).

سنكون أمام مهمة خارقة وهي محاولة قراءة لغة الكون أو قراءة سيمانطيقا قلب الكون بحدوءٍ وعلى دفعات متتالية.. فالكون مرتّب بلغة رمزية عجيبة ووجودنا يفرض علينا فكّ الجزء الأعظم من هذه الرموز لوضع الترتيبات الصحيحة للوعي البشري أولاً ثم للمخيلة.

لقد أحدث ميشيل فوكو ثورة في المعرفة الغربية عندما حاول بسلسلة من كشوفاته عن المكبوت الغربي شملت الجنون والطب العيادي والجنس والتي تقوم على أساس قلب العقل التقليدي وإظهار المنطقة الأخرى من العقل، المنطقة المهملة والمنحرفة والحرمة في العرف العام، إظهار منطقة الجنون لا على أنها معاكسة لمنطقة العقل بل هي تنمة لهما، يقول فرانسوا دوس ((كان أول موضوع تأريخي حظي باهتمام فوكو هو هذا الموضوع الذي يقيم تضاداً جذرياً بين العقل والجنون والذي راح يدمج الجنون داخل هذا العقل كتعبير عن وجهه الآخر أو كصورة مقلقة تضع العقل على محك الشك والنقد)).

لن ابتعد عن قصد فوكو كثيراً إذا قلت بأن علينا أن ندخل في ظلام العقل حاملين معنا مشعلاً خافتاً نجس أرضه الحرام.. وسيكون علينا آنذاك خرق سرية أفكارنا والذهاب إلى أقصى هذه اللعبة وسيكون عملنا تنويرياً ومضافاً إلى صفحة العقل المكشوفة، وسواء كان الجنون أم المخيلة التماعات المطلق في عقولنا فإن علينا أن نخرق ظلام غابته بدوريات من هذا النوع.

إن فعلنا هذا سيجعلنا نبتعد عن المشاغل الجمالية التقليدية لندخل في جمالية خارقة هي جمالية الأقصى حيث سنشغل بجمالية مساحة كونية — عقلية لا

متناهية فندخلُ إلى الأرض الغربية.. إلى أعنف اشتباك لامتناهٍ من الصور
وانجاسات الغربية.. سنقفز الى العتمة وسيكون أماننا حشد رهيب سنبوح او
سنسمي كل شيء فيها لكي نتسلق إلى الابد وستكون أرضنا البكر هذه هي
الميتاجاليا..

تفترض الميتاجاليا أن الكون حشد من الاسرار التي سيكون على الشاعر
مهمة ملامستها.. إذ ان الشفرات التي تغطي جسد الكون هي بمثابة قوانين
مبهمة أو تكوينات غامضة محكمة البناء من الداخل ولكنها تبدو مدھمةً مثل
حقل ألغام.. وسيكون على الشاعر مهمة اكتشاف هذه التكوينات، إنه من
خلال النص الميتاجالي سيذهب لا إلى الأشياء بل إلى مؤسستها الرمزية وسيكون
عليه أن يخوض بأعلى بصيرة مهمة كشف هذه الارض المغمومة.

إن كل هذه البنية الفيزيقية للوجود تقابلها بنية جمالية دفعها الإنسان لكي
يوازن بها نفسه أمام حصار الأسئلة الرهيب هذا، إن بنية الفن تقابل بنية الوجود
كاملاً فلذلك يجب أن تتمثله مجهولاً ومعلوماً فان سقطت بنية الفن في جمالية
تقابل المعلوم والمكتشف من أسرار هذا الكون سقطت هذه البنية في شرك
الواقع وظلت أسيرة ما تقع عليه أبصارنا ولكنها لو استطاعت أن تعبر عن ما
يرى، من كل هذا الاحساس الغامض والثقيل بالوجود فأثما لابد أن تذهب إلى
أبعد من ذلك.. وعند ذاك فقط تكون قادرة على التوازن..

الميتاجاليا تحاصر المنطقة غير المكتشفة.. فكلما كشف عنصر من عناصر
هذه المنطقة ترك ظله في بنية الجمال التقليدية، كذلك فأثما تشك في كمال

الحقائق الجمالية وتعتبر الغموض أفضل من النقص.. لأن الغموض مدهشٌ
والحقيقة ناقصة وساكنة.

وهكذا تبدو لنا المنطقة الميتاجمالية غير ملفقة بل ان التلفيق الاكبر يتم في
عقولنا وهي تفسر بأحادية قاسية وبنقص مفضوح.

ان العلم يحاول أن يثبت المجهول والغامض في قانون أو معادلة أما الشعر
فأنه يسعى لجس كل مادة المجهول ولا يثبتها بل يترك حركتنا فيها حرة مشيرة
للقلق الذي يعادل في قوته أمر اكتشافنا لكل قوانين المجهول.

ان العلم والادب والثقافة والمعرفة بعامة هي فنون الجزء المكتشف من
الحقيقة والشعر فن (الجزء غير المكتشف) ولذلك فأن جماليته التي تقابل جمالية
الآداب الأخرى تتعدى أيضا منطقة هذه الآداب الجمالية وتذهب بعدها بحكم
محررها.

إن التعامل مع المجهول يستوجب اعتقادا يشير بأنه حقل كبير من الشفرات
السرية التي تشبه طرازا عاليا من مادة الرياضيات الرمزية.. فإذا ما عرفنا أن
هذا الحقل بتركيبه الشفرائي المعقد هذا هو الذي يساهم مساهمة باسلة في صنع
مصائرنا فعند ذاك ستكون الميتاجماليا جديرة بأن تخيم على هذا الحقل وتمثله فنيا.
إن هذا الحقل الذي يتجه له الشعر وتقود إليه إشارات سايكولوجية عالية
وبراسايكولوجية وضعتها أقدار غامضة.. هذه الاشارات لا تؤدي إلى جزء
الحقيقة الصلد المفروز بقوانينه ومناطقه بل إنه يؤدي إلى ذلك الجزء النقي
الرجراج المعتم.. وعلى الشاعر أن يعتبر هذه الاشارات علامات نبوءة وأسرار

قذفها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة للكشف المتصل والمنظم يبحث في جوهر كل ما يحصل.

ليس هناك حدٌ قاطع.. يفصل بين جزء الوجود المكتشف وجزئه المجهول بل هما مختلطين تمتد بينهما ملايين الجسات والأسلاك ومهمة المبتاهاليا في أن تعبّر عن القشرة تحت الجمالية التي تبدو الأشياء فيها أكثر سديمية وأكثر اختلاطاً.

المبتاهاليا تعتبر الحقلين حقلاً واحداً ولذلك فأها تعيد مجهولية المكتشف باعتباره خاضعاً لقانون كليّ أكبر غير مكتشف وأن الإعتقاد باكتشاف أي شيء هو ضرب من الوهم إن أخذ على أساس شموليته، وتضرب في اكتشافات مقترحة للمجهول قابلة للنقض.. وهذا ما فعله مثلاً أنشتاين مع قوانين نيوتن وما فعله علماء المرأة مع قوانين أنشتاين وما سيفعله المستقبل مع قوانين أنشتاين وعلماء المرأة.. وهكذا فإن هذا التعارض الظاهري بين الشعر والعلم مرده الى تجزيء الإنجاز العلمي ولكننا لو وضعنا الكشوفات الإنسانية في مختلف الحقول في خطاب علمي واحد فأنا سنكون على حافة امتلاك قوة واحدة تجمع الجهد الانساني كلّه وسيكون هناك ما يشبه العلم الواحد الذي وضع الانسان فيه كل كشوفاته عند ذاك فقط سيتخلى الإنسان عن أية دوغما عقلية أو علمية أو اجتماعية وسيرمي نفسه كلياً في منطقة أعلى وسيكتشف أن تلك المنطقة ما هي الا نفس المنطقة التي كان طائر الشعر يحاول نبش تراها كلما استطاع ذلك.

ألم تكن الفلسفة (وهي العلم الأول) تحاول أن ترى الوجود عقلياً فلماذا غرق نصف تأريخ الفلسفة في البحر الميتافيزيقي؟. والآن علينا أن نتساءل من أين أتت هذه التزعة..؟ وتقول أنها لبوس الشعر على الفلسفة العقلية التي كانت تشطح شعرياً فيتولد عن ذلك السيل الميتافيزيقي من الأفكار.. ألم يكن الأجدر بالعباقرة أن يوفروا هذا الجهد للشعر (ليس من خلال تكوين ما يسمى بالشعر الميتافيزيقي) في أن يوضع البث الميتافيزيقي تحت رحمة المخيلة الشعرية، لذلك يمكن القول بأن الميتافيزيقيا في الفلسفة كانت ضرباً من الشعر.. لقد كانت شعراً في الفلسفة.

والآن لابد من كشف الدافع الشعري الذي كان وراء المنظومة الميتافيزيقية التي أريد بها قسراً تفسير مصائرنا وأحوالنا وهي التي كانت تتم تحت رعاية الفكر وحده وفضح منظومته الفكرية أو تسليط الضوء على رجلها العرجاء كونها أبعدت المسافة بين منطقتي الطبيعة والفكر وتعاملت مع الأخير على أساس منبجته والصدور عنه واعتباره مصدر الحقيقة الأولى.

وهكذا نرى بأن الشاعر ليس العالم وحده أو الرياضي أو الفيزيائي أو الكوزمولوجي أو البايولوجي أو الكيميائي وليس الألسني أو الفيلسوف وغيرهم بل هو جميع هؤلاء.. ولكن في منطقة أعلى من مناطقهم جميعاً. يقفز الشاعر على كل كشف ليربط نفسه بسرّ جديد فهو الوحيد الذي ستبقى معه الأمانة كاملة لأنها تتشظى عند العلماء والفلاسفة والأدباء، أما الشاعر فإنه يجمع أوصالها ويطلع بها إلى أعلى هذه الأمانة..

هي أمانة التحدي.. تحدي كل شيء، والعيش، كما للابد، في توتر وإضلة
دائمين.. لذلك فهو يستطيع أن يمارس مرانا متصلاً لبقاء نفسه جوهر مشعة
وهذه أسمى غايات الوجود الأنساني.

لم يكتشف الإنسان في الماضي جوهر الشعر ليكتب على ضوء هذا الفهم
الشعر بل كان يصرخ أو يتألم أو يفسر أو يرى فيخرج الشعر عرضاً.
أما الانسان المعاصر فقد عرف الشعر كفن قائم بذاته وكجوهر منفصل لا
عرض ولذلك فان تاريخاً شعرياً مغايراً سيكتب بأزاء التاريخ الشعري القديم..
إن حقيقة الشعر تكمن في الحاضر (والأصح في المستقبل) وليس في الماضي.
ولذلك يجب قلب تاريخ الشعر على ضوء هذا الفهم وعلينا ونحن نعيد النظر
بتاريخ الشعر أن لا نرمم أو نبرر تحت حجة العصر أو المرحلة التاريخية بل أن
نكون جريئين تماماً في إسقاط ما سببته تلك العصور من أذى للشعر ولحقيقته.
إن الشعر موجود بوفرة هائلة في المستقبل وأقل من ذلك في الحاضر
ويتضائل كلما نرحل نحو الماضي، وأن الشاعر الحديث وأجيال الحداثة بشكل
عام كانت تبدأ بالمطلق وتنتهي بالأغاني كما يقول البيريس، فاذا كان في نيتنا أن
نغير هذه الحقيقة المؤلمة وهذا القدر المسلط على حياتنا فإن علينا أن نقلب هذه
المقولة فنبدأ بالأغاني وننتهي بالمطلق.

جواهر الشعر*

آن الآوان لأن نقلب المعادلة كلياً وأن نقول بأن الشعر لا ينطلق من أي شرط ولا ينمو تحت أي شرط بل انه يختار تماماً المنطقة غير المشروطة ويجلّسي طبقاًها بسلسلة من الاحتمالات الخاضعة للصدفة الخلاقة أو لما يشبه ذلك. إن تحييد التاريخ والانطلاق من فرض جديد أمر في غاية الأهمية يناسب نية كهذه ويساهم في تعميق معرفتنا بالشعر وإلا وقع ظل الماضي علينا وشوش إمكانية رؤية (المنطقة غير المشروطة) هذه وسيكون عملنا هذا مشابهاً من حيث الأطار لما فعله البنيويون يوم درسوا البنية خارج تاريخها وخرجوا بنتائج مذهلة في شتى المجالات.

الشعر اليوم يبدأ من هنا.. أي من افتراضنا نحن له لا من إسقاط ظلال الماضي عليه أو الإستئناس بموجات السالفين (نصاً ورؤية) لا بد في الأقل من تحييد الماضي.. لا بد من بداية تشبه بداية (كانظ) في الفلسفة يوم بدأ من فراغ فلسفي وأقلل الباب الذي كانت تأتي منه رياح الفلسفة اليونانية والوسيطة

* هو البيان الشعري الثاني للشاعر وقد نشر في جريدة القادسية بقسمين الأول في ١٩٨٦/٧/٣ والثاني في ١٩٨٦/٧/٢٤ كمل نشر في حريدة (أنوال) المغربية كاملاً في ١٩٨٦/١٠/٢٣. وقد ألقى الشاعر هذا البيان في محاضرة في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق يوم ١٩٨٧/٥/٢٧

والأوربية عموماً وبدأ يناقش البديهيات، لقد انطلق من أول السطر. وسار على هدي عقله حتى ابتكر مساراً جديداً للفلسفة لم تألفه من قبل.. وكان بأني صرح الفلسفة الحديثة بلا منازع.

لنناقش الشعر دون قبلية ودون بديهيات.. ولنعمل على وضعه في حقيقته وفي حقيقة الفكر أو العمل.

وقبل أن نشرع في هذا لابد أن نسأل: هل يمكن لرؤية نظرية مثل هذه تحقيق مثل هذه النوايا؟ وأقول كلا، ولكنها ستقوم، على الأقل، في منطقة الهامش التحريضي الذي يحاول ذلك.. يفترض ويسعى لأن يؤسس. ولنبدأ قبل أي شيء بـ(جوهر الشعر)، لنسأل سؤالاً أولياً.. ماهو الشعر؟ ماهي حقيقته؟ ولنحذف من سؤالنا ضمناً جملة (ماهو تاريخ الشعر؟).

الجوهر فلسفياً

النص الشعري لا يحتاج الفلسفة بالمعنى المعطى ولكن رؤية الشعر ونظريته تحتاجان إليها وخصوصاً في مراحل التأسيس النظري الشعري التي هي الأجدد قياساً إلى ظهور النص الشعري.

(الجوهر) في الفلسفة اليونانية وفي رأي أرسطو على وجه التحديد هو موضوع الفلسفة الأولى وهو أحق المقولات باسم الوجود وقد أقام أرسطو تمايزاً بين الجوهر والعرض، بنفس الطريقة التي أقام بها ذات التمايز بين الهيولى والصورة بل انه اعتبر مقولة الهيولى والصورة هي مقولة من مقولات الجوهر

والعرض وبالجوهر استطاع ارسطو أن يرد بقوة على افلاطون وعلى هيكله المثالي الذي يعتمد الترابط الإطاري من الأعلى إلى الأسفل ولا يعتمد تشييت الوجود في مراكز أو بؤر أو جواهر كما فعل ذلك أرسطو وكان على هذا الأساس نظام افلاطون تراتيباً أمام نظام ارسطو فقد كان يتجمع في مراكز أو بؤر أو جواهر كما فعل أرسطو وكان على هذا الأساس نظام أفلاطون تراتيباً أمام نظام أرسطو فقد كان يتجمع في مراكز أو مراكز، النظام الافلاطوني نظام المستقيم والنظام الارسطي نظام الدائرة والمركز.

وكان الجوهر عند ارسطو ثابتاً لا يتبدل اما تجلياته في الصورة فمتنوعة لا نهائية ولذلك فان الاشتغال في الجوهر ومحاولة التقاطه مهمة أصعب من الاشتغال غير المجدي في الصور اللامتناهية المبددة.

ورغم تطور ونمو وجهات نظر أنضج وأعلى من وجهة نظر ارسطو في العصور اللاحقة خصوصاً عند (ليبنز) في النظر الى (المونادا) على انها جوهر الوجود، لكن الحقيقة التي قال بها ارسطو في خطوطها العامة مازالت هي اسلس فكرة الجوهر.

الجوهر شعرياً

سأفترض أن هناك جوهرأ للشعر يتطابق مع جوهر الوجود وتشكل أعراضه ما نكتبه من نصوص (شعرية أو روائية أو تاريخية أو...). إن النصوص — الأعراض لا حصر لها ولكن جوهر الشعر واحد لا يرى وقد تتطافر قوى

بعض النصوص للإمساك بشيء من هذا الجوهر إلا إن ذلك لا يشكل إلا برهنةً من بريق هارب..

الشعر هو جوهر الوجود نفسه.. هو الهوى التي نراها متييسة في صورة الحائط والقفل والخشب واللحم.. أعني النصوص.

والآن لنحاول أن ندير اتجاه الحوار حول الشعر من منطقة الى منطقة أخرى فقد ظل الشعر يخوض في البنية ويعرف من خلالها — مع الاسف — فالشطر بنية موسيقية تراتيبية والتفعيلة بنية موسيقية مركزية وماسمي بالايقاع الداخلي وهم او افتراض بنية موسيقية عميقة لا وجود لها وهكذا..

الآن لننقل الحوار في الشعر من البنية الى الجوهر.. من البنية الى المركز.. من اطار يحمي النص من الفيضان الى بؤرة يتكئ عليها نبع الشعر وتشكل نقطة فيضه الاولى.. الى نقطة كلية وشاملة وتعني الشعر كله (ما تحقق ومالم يتحقق) منحنيًا على نفسه في تمركز غائي شامل.

الشعراء النادرون الذين يعتكفون على جوهر الشعر في داخلهم يرون أن جوهر الوجود هو الشعر وأن هذا الوجود يحمل في داخله شحنة سيقى الشعر إلى الابد منشغلاً بالتقاطها.. إن الوجود ينطوي على أسرار عميقة بل على طبقات من الأسرار لا يستطيع أي علم أو فن أو معرفة الكشف عنها سوى الشعر ولذلك يمكن للشعر أن يكون العلم الكلي وأن فيه إمكانيات لم يستنفذ منها إلا القليل.

إن شحنة الشعر تبتُّ موجاتها في كل زوايا وكل معنى والشاعر هو الذي يلتقط الاشارات فيبثها في نص يساعد على رؤية ما لا يرى وينهض ببصيرة الإنسان إلى ما هو أبعد من الرؤية المجردة والإحساس النفعي البسيط.

١. مركز اللوغوس.. مركز الإيروس

الجوهر قوة اللوغوس

ينهض الوجود بذاته عندما يتمحور حول مركزٍ لوغوسي ويبقى في المستوى الغفل عندما لا يتحول إلى كلمة.. الوجود خارج الكلمة بهيمة وداخلها عقل ولذلك فإن رقيّ الوجود يظهر أعلى طبقاته في العقل وهكذا يكون الوجود خارج الكلمة مجموعة ظواهر أو بنى وحيوات محكومة بأنظمة فيزيائية أو كيميائية أو بايولوجية لكن الوجود داخل الكلمة هو الحق، إنه السلب ومحاولة التمثيل ووجود المرافعة المضادة فإذا ما آمنّا بأن الوجود قائم على مركز لوغوسي فعلينا أن نفحص طبيعة الكلمة التي هي مركز الوجود (بالمعنى العقلي لا الهندسي).

لقد سعى الانسان من خلال الكلمة لعمل كل شيء (من السحر الى العلم) وكان الشعر يظهر جزئياً في كل أشكال استعمال الكلمة بما في ذلك ما اصطلح عليه بـ (الشعر) وكان الشعر الشعر مثل سراب يظهر ويختفي.

إن الوجود كان دائماً وما زال يضحى بالكثير من أفعاله ويهدر كل احتمالاته في سبيل التقاط احتمال واحد ولذلك فإن ظهور العقل ومن ثم الكلمة (اللوغوس) كان احتمالاً واحداً اختزل في جذوره ملايين الاحتمالات التي خسرها الوجود، وهكذا فإن ما يتحرك في مستوى اللوغوس من احتمالات لالتقاط جوهره كان يظهر بعد أن تضحى اللغة أو الكتابة بآلاف المحاولات لكي يظهر الشعر هنا أو هناك وهلة ثم يتوارى.

أليس من المنطقي أن يحصل هذا مثلما قدّر الطبيعة كل ثانية ملايين احتمالاتها لتفوز الاحتمالات التي تظهر على السطح (انتاج بلايين البذور ونمو نسبة ضئيلة منها، اخصاب حيمن واحد من ملايين الحيامن لبيضة انثوية واحدة، ظهورك في شارع ما دون آخر لاسباب كانت هامشية .. وغيرها).

الشعر هو أول ارتعاشة في اللغة.. أول لفظ.. أول سر وأول خروج على نظام اللغة ولذلك ارتبط الشعر باللغة بعد ان كان يخوض في جوهر الوجود وهذا هو السبب الذي جعل الرقي العقلي عن طريق اللغة ثم الكتابة يساهم في وضع الشعر في لبّ معركة الوجود فالشعر بعد أن كان يمتخر في طين الحياة أخذ يمتخر في طين اللغة ثم انتقل الى طين الكتابة وان مسيرته الكونية الاحتفالية هاهنا من البحر الى الساحل الى اليابسة تمثل نظاماً رمزياً واقعياً ومتصلاً لانتقال الحيلة من العماء الى الوضوح ومن تيامت الى مردوخ (حسب الاسطورة البابلية) ولذلك نسعى جميعاً الى تحقيق ذواتنا والى تحرير مطلقنا (أعني روحنا) من خلال

الشعر باللغة / الكتابة ولكي نكون اكثر دقة بالكتابة / الكلام التي تدل على نسيج كل منا.

إن المراكز المرجعية التي تفرض سطوتها على (مفهوم) الشعر تشبه المراكز النصوية التي تفرض سطوتها على (جوهر) الشعر ولذلك كان لزاما علينا ان نسقط بشكل متتابع مثل هذه المراكز وسيكون من السذاجة الكبرى ان نتبناها عندما نناقش إشكالية الشعر بشكل جذري.

لقد كانت المقترحات النقدية والنظرية بشكل خاص تقترح، غير ملزمة، ماهية الشعر لكنها تتحول عند العصايين من النقد والكتاب الى دوغماطيقية ملزمة والى أفق غير مفتوح يشير حفيظة الشاعر الحقيقي ويجعله يمسك فأسا ليهشم ويشق مثل هذه الآفاق المغلقة.

يقع الشعر في أعلى مناطق الكتابة / الكلام ولذلك فهو مركز لوغوسي شارد لا يمكن معانيته أو قياسه فاذا كان اللوغوس في الفلسفة واضحا في شقها الميتافيزيقي بشكل خاص معبرا عن المطلق أو العقل الأول فانه في الشعر يتحول إلى مركز لا متعين لا يمكن قياسه أو تحييده (الاستفادة من مبدأ هايزنبرغ في فيزياء) ولذلك فانه يجبر معه، عندما يهرب هكذا، حشدا من الآفاق الشعرية غير السائدة والمنتهكة أبدا لانتظام العقل وثباته، إنه يسعى بالكلمة نحو تفتح كلي وكذلك فانه يواصل مهمة سرية تقوم على الفهم الرموزي للعالم باعتباره حشدا لامتناهيا من الشفرات التي تدل على أشياء أخرى لا مرئية، ولأن الشعر قطع مرحلة كبرى من الوجود إلى الوجود الحي إلى الوجود الناطق اللوغوسي

فلا بد أن يكون جوهره بسيطاً وحيّاً والبسيط يتضمن دائماً حدين ينفي أحدهما الآخر، وتبدو تجليات الجوهر (الحاوي على حدين) واضحة أكثر في ظاهراتيات الشعر أي في تمظهره وخروجه الى الوجود (اعني في النص) ولأن احد الاشكال الظاهرية للشعر هي الصورة ففي الصورة يتجاذب قطبان أحدهما ينفي الآخر. وهي من وجهة نظرنا (مونادا الشعر).

النص / القوة الايروسية

يحمل النص بقايا الجوهر وتظل دماء الحياة عالقةً به مهما حاولنا نحتله ولذلك تظهر الشحنة الثانية الموجلة تحت شحنة اللوغوس.. تظهر شحنة الايروس الحسية وتمارس فعلها تحت سطوة الكلمات ولكي نستخدم مقاربةً دقيقة فنفتح من خلالها توغلاً جديداً في هذه المعالجة نقول بأن النص الشعري يتحول بفعل تركيب خلاق متماسك إلى نص يناظر الجسد في تركيبه العلي وفي احتوائه على أجهزة نوعية (أعني سياقات نوعية) تتظافر فيها الوظائف بطريقة شاملة لكي تؤدي فعل الحياة في النص وتظل مع ذلك نقاطاً معتمدة غامضة سرية تؤدي وظيفتها بشكل غامض.

وهكذا يمكننا أن نلمح في النص مركزاً إيروسياً مفككاً يحاول أن ينهض بتهمة النص/ الجسد نحو خلق مركز لوغوسي يتضمن عقل الشعر وجوهره. تسيطر على النص شهوة الحياة في المركز الايروسى (الذي يفتح مسيرة الخلق) لتفكك هذه الشهوة فيما بعد بعد باتجاه اللوغوس الذي يمثل شهوة

الموت اعني الشهوة المعتمدة في محاولة لتمثل الكلي الذي يبدو ساكناً يحرك الأشياء ولا يتحرك، شيء يشبه الموت.

ان النص مكبوت بفعل هذا التصادم الذي يمثل قوتاً النفسي والإثبات..
اليقين السلب. المركز الإيروسي في النص هو نقطة الإثبات والشهوة المنفتحة
على الاستهلاك والبذخ والإطراء الغريزي واللوغوس هو مركز السلب الذي
يعمل على تحريك ما هو ثابت ومستقر.

إن ما ندعو إليه هو ضرب من الديانة الباخوسية او الديانة الشهوية التي
تتطلع من أسفل الجسد الى العقل.. إنها تشوق وهي في الغريزة الحارة الى ييلض
العقل وحياديته وبرودته.

وهكذا يكون الصراع الازلي بين القوة اللوغوسية (قوة الاله والعقل
والكلمة) والقوة الايروسية (قوة الشيطان والغريزة والخرس) صراعاً يطرح
ظلاله في النص حيث تنجبه القوة الاولى نحو الاعلى بيبضاء باتجاه العالم الاعلى
والثانية تنجبه نحو الاسفل سوداء باتجاه العالم الاسفل، وأحدهما تطارد الاخرى
ولا يبدو (طالما كان هناك نص مكتوب) أي انتصار لأحد الاتجاهين ولكن يمكن
ان نعمل على تسكين العمل في بعض مناطقه لصالح القوة اللوغوسية أو
الايروسية ولكنه تسكين مؤقت دائماً.

إن مناطق السكون هذه ضرورية لخلق حركة إجمالية في العمل. وهكذا
يبدو لنا ان الهدف الرئيسي من الشعر هو الكشف عن أعلى مراتب اللوغوس

الذي هو المطلق، إنه انطلاق خارج الانسان نحو العقل الاول واذا افترضنا أن الانسان هو العقل الثاني فسيكون عند ذاك تدرجاً في النوع لا خروجاً عليه. ولذلك من اليسر علينا الآن ان نقول ان الشعر هو كتابة في المطلق.. نزوع إليه ومحاولة لمسك اكتنازه في شحنة، ولفض تحشده بعضا. ولأن المطلق يساوي كل شيء ولأن فيه لا نهايات الاشياء لذلك يسعى الشعر للتوحيد بين الأشياء من خلال اللغة ويذيب أي فارق بين شيء وشيء لأنه الممثل الأدق للهوى (النسيج الجنيني للكون) ولحركته الشمولية بعد التكوين (النسيج المتميز للكون).

إن المطلق ليس غائباً أو بعيداً ولا نهائياً بالمعنى المكاني المجرد.. إنه يعيش بين ثنايا وجودنا النسبي ويشكل مفاصل حركته وهو جاهز تماماً لأن ينقض على بصيرتنا ويخلصها من شركها النسبي بكامله، إنه مستعد لأن يقلب حياتنا ورؤانا شريطة أن نعرف كيفية الإمساك بالحبال السائبة التي يصنعها أماننا لكي نتشلتنا.

لقد فتحت الفيزياء الذرية والكونية مجالاً جديداً لتصور المطلق واللاهائي وقد اتفق المنطق الذري، في تحويل اليورانيوم الى رصاص، مع حلم السيميائيين القدامى المستحيل، ولذلك يبدو لنا الشعر في الكثير من أوجهه تحقيقاً لمطلق علمي ستعجزه عصور الإنسان القصوى في المستقبل وسيبدو الحديث عن المطلق أكثر دقة ولكن الشعر سيظل جاهزاً لرمي شبكته في / أو / على هذا المطلق وأسرته في عدد من الابيات ليهرب بعدها هذا المطلق الى خارج الشبكة.

إن ما يطلق عليه العلماء بـ(الطاقة السوداء Dark energy) التي تنتشر اليوم في أغلب مساحات الكون هي التي تسود الكون وتحدد وتيرة توسعه، وقد تكون هذه الطاقة السوداء دالة جيدة للحدوث عن ما يحاول الشعر الإتصال به وتلمس حقيقة الكون من خلاله. ولأن هذه الطاقة تشكل ماضي الكون (قبل أن يتكون) ومستقبل الكون (بعد أن يتلاشى) فهي تؤكد طرفي المعادلة التي يحاول الشعر الإمساك بها. إن الباحثين يؤكدون بأن الكون مؤلف بنسبة ٧٥% من الطاقة السوداء وبنسبة ٢١% من المادة السوداء. وبنسبة ٤% من المادة العادية ولذلك تكون الطاقة السوداء والمادة السوداء، بما تثير من غموض، مثالا رائعا لهدف الشعر وغموضه ومادته باعتباره صدى لهذه المكونات الكبرى التي تسيطر على الكون، وقد تكون نسبة الـ ٤% من المادة العادية هي ما يناظر المكتشف والمعروف من حقيقة الكون وحقيقة الشعر معا.

قطيعة معرفية ام شعرية

إن الشعر يعمل على القطيعة أولا مع المعرفة بمعنى عدم اتضاح اليقين عنده ورسوخ يقينها هي.. ثم انه يمارس قطيعته مع نفسه.. مع تاريخه الذي آل نصوصا وصرخات.. ولذلك تبدو القطيعة الشعرية أعلى أشكال الصيرورة المعرفية وهي تتطابق رغم تضادها وسلبها مع روح الجدل المطلق الذي يسيطر على الوجود.. فهي توفر اتصالا مع المجهول وتحقق فكرة اللوغوس الكلي.. إنها مع العقل المطلق الذي سيطر على الفلسفة ولم تستطع الخوض إلا في ساحله أما

الشعر فقد خاض في وسطه ولكنه لم يصل الى فناراته ولا أعتقد أنه سيصل لأنه يضم نفيها لها.. نفيًا لحجة الوصول اليها ان وجدت.

الشعري يحاول التقدم باتجاه مضاد للشبكة المعرفية التي حددها العقل الفلسفي والعلمي ولذلك فهو يفكك مادة المعرفة ويخرجها من نسبيتها حتى لو كانت تخوض في المطلق، إنه طقس مضاد للمعري يتضمنه ويهجم على ثباته ومحدوديته.

إن الجھول الذي يسعى اليه الشعر ليس مجهولا لا متعينا بل هو مجهول متعين أصبحت ملامحه تخوض مع جوهر الشعر اشتباكا قاسيا، لقد حول الشعر الجھول إلى مجهول متعين ليحاول القفز الى مجهول لا متعين وحتى ينتهي مع تعيينه فيحوّله الى مجهول متعين جديد وهكذا يصبح هناك إمكانية عالية لتحديد جسد الجھول واعتباره معروفا مؤجلا أو قادما.

الاشتباك مع الجھول يعني على وجه الدقة تحول الجھول إلى نقطة شهوية يسهل افتراسها وتمثلها ولذلك يبقى الترقب الدائم هو مركز الجذب الجديد أبدا في الشعري، ولذلك أيضا يقترب كل كشف للمجهول المتعين من النثر ويظل الجھول اللامتعين هو ميزة الشعر الكبرى.

فعلى أي شيء يدل هذا؟

هل يدل على أن الشعري يعاني من فصام؟ ربما ولكنه أكثر من ذلك يكاد يكون في الافتراض الصحيح فيضا لوغوسيا هاربا من التحديد أو التعيين إنه الزيادة الخارجة على طبقات العقول الاول وحتى العاشر أو اكثر..

الشعر لوغوس خارجي، لوغوس لا يتضغط في مستويات المعرفة بل يتحداها ويخرج عليها.

٢. التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص

في (ميتا جماليا الشعر) كنا قد ألقينا لتاريخ الشعر بتاريخ الوعي الانساني بدءاً من السحر فالأسطورة فالدين فالمرحلة الجمالية وكنا قد وضعنا مرحلة ميتة جمالية يتطابق فيها النص الشعري مع جوهر الشعر أو يحاول ذلك في الاقل. ورأينا أن الشعر ظل تابعاً للسحر والاسطورة والدين والفن، وقد آن الآوان لأن يستقل بشكل كامل. هذا عن التاريخ المعلن للشعر مع الفنون الأخرى.. أما في هذا الجزء الثاني فسنحاول ان نتلمس التاريخ الخفي الذي تدرج فيه ظهور الجوهر الشعري في النص المكتوب وهي محاولة لا ندعي لها نجاحاً كلياً لأنها ستفترض ذلك التاريخ من خلال مجموعة أحداث وتحليلات سأختارها بمنظور عقلي / فلسفي لا بمنظور تاريخي / جغرافي بل وسأنقل محاولتنا هذه بما أسميه مغامرة الخروج على التاريخ العياني أو المدروس للشعر بشكل عام.

ثنائية الجوهر / النص

يقف جوهر الشعر في المطلق ولذلك فهو كلي لا يتم تحقيقه إلا في اللانهائي ولذلك أيضاً يبدو الحديث عن عيانيته متهافتاً، ولكن اللانهائي هذا بانتظار تطور

الروح والعقل ليتجلى أكثر وليتم تحقق صورته بشكل أدق ولينجلي عنه غبار البعيد الذي يحجبه عنا، أي أن الإنسان كلما تقدم نحو المستقبل كلما زاد إحساسه بجوهر الشعر وأصبح الحديث عن هذا الجوهر أدق وأعلى فالجوهر على هذا الأساس ترك في الحياة التي مرت آثاره وكلما توغلنا في الماضي كانت هذه الآثار باهتة وممحاة.

ولكن اين يترك الجوهر آثاره؟

في النص لأنه لا وجود لشيء اسمه الماضي مثلاً سوى اثره في النص ولذلك يحمل النص الأقدم أثراً أقل من آثار جوهر الشعر وهنا سنقلب المعادلة كلياً إذ إن الوهم السائد والذي يقول بان الماضي كان هو عصر الشعر، لان الانسلن لم يكن يقول او يمارس سوى الشعر، وهم في غاية الخطورة ويجب الحد من انتشاره لنلا يساهم ذلك في تضليل تاريخ الشعر وينحجب عنا جوهر الشعر لفترة أطول (ويدخل هذا في باب توضيحات الطبيعة وهدرها لاحتمالاتها الأخرى).

يجب أن نمشي بحذر في تصوراتنا ولنصرّ على ان الشعر في الماضي المرتبط بالسحر كان كلاماً يقال لاجل الطقوس، إنه كلام عملي يتطابق بالضبط مع ما يحمل من معان فعلية سبيل المثال لا تعني كلمات الساحر سوى خطابه العملي في الاستدعاء أو الانجاز ولاننا ابتعدنا عن السحر بدا لنا ذلك الكلام غريباً ووضعناه في باب الشعر وكذلك الأسطورة التي تتحدث عن خلق العالم أو الأشياء، وكذلك النص الصوفي الذي يبدو شطحاً في حين ان كل ما نعتقده شطحاً من الكلمات أو التعابير إنما له مصدر أو قاموس صوفي ما ان نفكّه بدقة

حتى نجده خطاباً دينياً صرفاً لا اثر فيه للشعر ولأننا نجهل أحياناً هذا القاموس عندما نقرأ نصاً صوفياً لذلك يبدو لنا شعراً.

والحقيقة أن أقدم النصوص الشعرية يتجلى فيها أضعف أشكال الجوهر الشعري.. وهكذا مع زيادة الوعي بالشعر كفن متعالٍ منفصل عن العارض أولاً غير التعبيري ثانياً، يتضح جوهر الشعر بشكل أفضل مما كان عليه، أقول، أن الشعر سيتحقق بشكل أعظم مما هو عليه الآن في المستقبل وسيُنظر إلى نصوصنا الشعرية على أنها بسيطة وبدائية.. ولذلك لا مضيق للشعر وليست هناك أية أزمة يمر بها الشعر سواء كانت هذه الازمة من عصور التكنولوجيا أم من هذا (الكم) الهائل مما يكتب من شعر أو ادب بشكل عام. الذي يكتب من شعر بشفقة ولجعلنا هذا نتماسك أكثر.

الجوهر الشعري هو المستحيل المطلق والنص الشعري هو الاحتمال المتحقق من هذا الجوهر ولذلك يمكن الحديث عن تاريخ النص لا عن تاريخ الجوهر. وإذا شئنا الدقة فنقول تاريخ ظهور هذا الجوهر في النص الشعري. وسنقترح مراحل ظهور هذا الجوهر بالشكل الآتي (المرحلة البرهانية، المرحلة البيانية، المرحلة العرفانية، المرحلة الرحمانية).. أي أنه تدرج من البرهان إلى البيان إلى العرفان إلى الرحمان (وقد استفدنا هنا من تقسيمات القشيري للحقل وأضفنا له مرحلة الرحمان).

البرهان

لا نريد أن نطابق بين مراحل نمو المعرفة ومراحل نمو الشعر لأننا نؤرخ هنا لفرضية نامية، وليس لحدث، ولذلك يكون مثل هذا التاريخ سرياً وهو أيضاً تطوراً لا نشعر به بل يدفع نفسه في التاريخ مثل الموج الباطني.

تعتبر المرحلة الاولى (البرهان) مرحلة تطابق شامل بين النص والغاية العملية التي كتب او صنع لأجلها النص فهي المرحلة التي لا تدل فيها اللغة إلا على قصدها الموضوعية لأجله ولذلك يبدو النص خطاباً علمياً برهانياً لا أثر فيه للشعر إذ لا أثر فيه للخروج على مارسمته اللغة سلفاً ويكاد مثل هذا النص أن يكون معادلةً رياضيةً يتم حلها وفق خطوات متدرجة ووفق إجراءات تراتبية معروفة.

وهنا يبدو الإنسان — كاتب النص — حاضراً في منطق لغوي رياضي صارم ولكنه بالتأكيد يفتقر إلى مثل هذا المنطق في حياته اليومية، انه منطقي في اللغة مفكك في الحياة وهذا هو مقلوب ما يجب ان يحصل ولذلك استعار بعض الغللين مصطلح العلم الكاذب على تلك المرحلة لأنها مقلوبة على رأسها، كل ذلك يحتم علينا ان نقول بان الجوهر الشعري كان مغيباً غفلاً في تلك المرحلة الا ظهر صدفة في مادة اللغة نفسها وفي خروجها الواعي على نفسها وفي (إخفاقها) أحياناً للتعبير عن ما يريد كاتب النص وممارس الفعل في وقت واحد.

التلاحم بين النص والفعل كبير جداً والفجوات التي بينهما هي المناطق التي يلمع فيها هذا الجوهر ولذلك تستوجب تلك النصوص تفكيكا شاملاً من أجل استنطاقها والإعلان عن خبوء الجوهر الشعري فيها.

إن الوقوف بعلمية أمام هذه النصوص سوف يجلي عنها الغبار، إن تحليل نص (لاستزال المطر) مثلاً بذلك يؤدي الى نتيجة ستكون لصالح النص لكن كل كلمة وكل علاقة في نص كهذا هي من الدقة بحيث أن لها وظيفة عملية تؤدي نيتها في محاولة استزال المطر وليس في إطلاق المخيلة.. عند ذاك سنعطل شاعرية مثل هذه النصوص بل لنقل سنقصي جوهر الشعر عنها وبذلك تبدو موضوعة تحت باب (الشعر الزائف) أو (الشعر الكاذب).

فلتتوغل أكثر ولنقل أن الطبيعة (المنظمة بشكل هندسي ورياضي عال) اسقطت نفسها بالكامل في عقل الانسان فبدت ملكته الكلامية والكتابية مثلها تماماً تركز على جوهر هندسي او رياضي وهكذا فإن تماسك النص القديم بحيث أنه لايسمح إلا بفجوات إخفاكية تسرب الشعر (نتحدث هنا لا عن نص شعري بل أي نص مكتوب اذ ان غاية المعالجة في هذا البحث لا معالجة ثنائية الشعر / النشر بل باعتبار كل النصوص حاوية او غير حاوية على الجوهر الشعري بضمنها "القصائد"). إن عدم تطابق البرهان مع غايته هو الذي ينتج الشعر، وبكلمة أدق إن إخفاق البرهان وفشله قد يكون شعراً غير مقصود ولذلك نرى الشعر أو العلمية القديمة، إن العلم القديم يحتوي الشعر وحبنا نصوصه أحياناً وثبة كبرى نحو الشعر.

البيان

تفصح اللغة عن نفسها لا باعتبارها وسيلة (كما في البرهان) لكي تحقق غاية ما بل لأنها نظام تعبري له تكوينه الغائي أيضا ولذلك فقد ظهر جوهر الشعر في أسلوبية اللغة التي عبر عنها البيان كأحسن تعبير، من هنا كان المبدع يتدخل ويقصى ويضيف ويحسن ويجمّل عبارته لأنه يحاول بعمله هذا ان يعبر وأن يبدع في التعبير.

وتمثل مرحلة البيان مرحلة شعرية أعلى من البرهان لأنها لا تريد ان تثبت بل ان ترحل كواامن النفس باتجاه تجليات أعلى من الاثبات، وفي هذه المرحلة يقع أغلب الشعر العربي لأنه ينحّ في عبقرية لغوية بيانية وتمثل نصوص الخطابة والقرآن، بالاضافة الى القصائد، أعلى الاشكال البيانية. وكل امة تمتلك مرحلة بيانية تتجلى فيها الصفات الصوتية — الصورية للغة، ولان الشعر يقترن باللغة فلذلك تبدو هذه المرحلة مقدمة أولى باتجاه ظهور الجوهر الشعري لأنها تبدأ بتغيير موقع اللغة من الوسيلة الى محاولة التعبير العالي.

في البيان يقفز الشعر من مرحلته السديمية إلى اول تجلياته لانه يفك ارتباطه بالطبيعة ويرتبط باللغة ويتحول إلى لوغوس أول إذ لم يكن في البرهان سوى قوة ايروسية محض تتدلى على الشفاه او فوق الورقة، لم يعرض الشعر نفسه في البرهان الا على أنه رد فعل مباشر ولكنه، في البيان، رد فعل مركب نوعا.

البيان تحول الرقم (الرياضة) الى كلمة وانتقال من مستوى غفل الى مستوى عقل، ولكن البيان ينهض أول ما ينهض بقوة الصوت لا بقوة الصورة أعني بالخطابة لا بالمخيلة وهذا بطبيعة الحال يحد من غائية الشعر. يبدو الشعر في البيان خطابة ولذلك يلتبس جوهره فهو في النص يبدو شعرا ولكن أساسه هو الخطابة وهذا الالتباس ينسحب أحيانا على الخطابة أيضا حينما تترك منزلة الصوت لتقع في برج المخيلة فتكون باعثة على الشعر محروضة له.

إن فن الخطابة، لا فن الشعر، هو فن البيان الأمثل ولذلك نرى ضرورة معاينة وفحص كل ماردد على انه شعر وتصنيفه من جديد على أساس الجوهر لا على أساس دافع الكتابة فقوائد الحماسة بيان يخفت فيها للشعر ولذلك تبدو اغراض الشعر العربي اطرا للبيان وركائز لقيامته.

العرفان

مرحلة أعلى من البيان تتحشد فيها معارف الشاعر لصالح كتابة نص شعري خالص، أي أن المعرفة الشاملة الكونية هي التي تضغط وتبعث الشعر. إن الخطأ الكبير الذي يقع فيه البعض هو ما يسمى بعقلنة الشعر والعرفان لا يتضمن هذا على الإطلاق بل هو تسخير المعرفة للشعر أو هو (شعرنة العقل) ان صح التعبير وليس (عقلنة الشعر) ويدل هذا على أن الشاعر يجب أن يغوص في المعارف القديمة والحديثة وأن يمتلك في الوقت نفسه، حساسية عالية تؤهله

لان يقفز على كل ما عرفه ليتبع جوهر الشعر ويشتبك معه ويتطلب هذا إعجازا عظيما ولذلك تصبح مهمة الشاعر والشعر عضية صعبة كلما تقدم الوقت بل يبدو اتحاد قوتين (المعرفة) و (الجوهر)، والمعرفة يجب ان تكون شاملة حتى يستطيع الشاعر ان يفتح طريقه نحو الجوهر ليلتحم به.. ولذلك تكون المعرفة بالنسبة للشاعر وسيلة وليست غاية كما عند الفيلسوف او العالم. اما الغاية فهي (الجوهر) لكن تحقيق مثل هذه الغاية أمر مستحيل ولذلك نرى في النص الشعري إخفاقا.

ان ما يعطل الشاعر العرفاني هو ثقل المعرفة نفسها إذ لا يستطيع في كثير من الاحيان تحشيد هذه المعرفة باتجاه فتح علوي بل إنها لتقوده الى متعة عقلية تلهيه عن غرضه (الاتصال بالجوهر الشعري).

لا يمكن وضع المعرفة إزاء الجوهر على انهما منطقتان متقابلتان بل يجب الاعتراف بان الجوهر كامل وأن المعرفة هي نقصه فاذا ما سيطر على الشاعر شيء من هذا استطاع ان يدرب نفسه على ان يخرج دائما على المعرفة (أي على النقص) ليحاول ان يكتمل وهكذا، إن هضم المعارف العلمية والفلسفية والدينية والفنية يتحول الى (مصل) يضيء شعرا أما تكتيل هذه المعارف وتجزئتها فيعرضها الى فصل وضعي يخص كل معرفة ويبعد عنها الصفة الكونية التي هي صفة شعرية لاشك. إن كل نص معرفي يتضمن ضوءا شعريا ولذلك يعمل الشاعر العرفاني على لم شتات هذه الاضواء، على لم أجزاء الشعاع الأكبر

ووضعها في نص واحد وكان هذا يحصل في جهاز شعري عال هو جهاز المخيلة التي تصبو وتتحرق للمطلق.

إن التقاط الشاعر لأشعة الجوهر في النصوص المعرفية هو العمل العرفاني العظيم وهو المهمة السرية للشعر والتي كشفت آليات التناس المعاصرة السيميولوجية عن بعض سريتها أما هي ككل فما زالت تنسج في الخفاء نصوصها الكبرى، على الشاعر أن يعي هذه الاجراءات وعليه أن يمتصها لكي يفصل أكثر ويشد انفعال المعرفي / الشعري أي (العرفاني) فيتوقد النص.

النص المعرفي هو الخطاب الخام للشاعر والنص الشعري هو الخطاب المنجز وما بينهما حساسية عالية بالشعر وبمهمته ووظيفته واعتباره جوهرًا لاجنسا ادبيا. في الشعر لا يمكن ان نتحدث عن جنس أدبي تقابله القصة او النقد او الخطاب الايديولوجي لان الشعر هو جنس الاجناس وهو الشيفرة الكلية اللوغوسية المكتوبة.. ولذلك تختفي مع الشعر فكرة الجنس الأدبي لتحل محلها فكرة الشفرة الكونية.

الرحمان

وهي المسافة التي تفصل بين أعلى أشكال العرفان والجوهر الشعري، إنها مسافة صوفية / لوغوسية/ شفرائية أقرب الى الصمت والى اختراع البياض منه إلى الخطاب الشعري ولكن!! الشعر يتحول هنا الى نسك والى عبادة، الى عبادة الجوهر الذي انفطر عنه الكون وهو ليس بجوهر الهي ولكنه جوهر غامض

مطلق محتشد، جوهر شعري يكاد يكون سبب هذه الكارثة الكونية التي نحن فيها وسبب شقاء العقل وقلق النفس وسعادهما في الوقت نفسه.

الرحمان مرحلة مستحيلة ولكن التطلع اليها أقرب من التطلع الى الجوهر ولذلك فهي مرئية في النفوس العظيمة وهي متلمسة في النفوس الاستثنائية العظيمة النادرة في تاريخ الإبداع، النفوس التي وضعت الانسان على ما هو عليه الآن.

الرحمان ليس فيها الشعراء الكبار بل فيها أعظم الشعراء وأعظم الفلاسفة وأعظم الانبياء وأعظم العلماء لان هذه النفوس جميعا تضافرت في كتابة نص رحماني لم ينجز إلى الآن ولكنها هيأت مادته وشقت بصير ومعرفة الطريق إلى هذا النص .

الرحمان مرحلة يتحول فيها الشعر الى دين بديل وتؤدي فيه نفوس عبادة وشعائر كتابة راقية وبأسلة وهو في نفس الوقت تحقق ما اختزن وتكونت به النفس، أي ان نفس الانسان/الشاعر احتوت مثل البذرة على صورة الشجرة ولكنها تعطلت عن اظهار صورتها الكلية ولذلك يأتي الشعر الرحماني ليحقق ما فطرت عليه النفس ويتعدى ذلك للنظر في مستقبل ما بعد الموت لا على اساس ميثولوجي أو ديني أو فلسفي بل على اساس تحشد الجوهر وانتظار رؤيته ثم انتظار العمى الكلي.

اعتباطية وجدّية عالية، وثوقية الحدث وصدفوتية واعتبار كل شيء زائل/
خالد، الوقت الذي ينعدم فيه التضاد أو يعمل فيه التضاد على أنه الحقيقية
الوحيدة ولا شيء سواها..

ولذلك يشتغل النص الرحاني في هذه المنطقة ويعمل على تفكيكها وإعادة
بنائها، والنص الرحاني منتظر دائماً يعمل الشاعر على إنجازه ولكنه بفعل غامض
يتركه ولا يقوي على إكماله.. ومن هنا كانت مرحلة الرحان أصعب المراحل
بل واشدها توتراً وقلقاً وخروجاً على ما اشتغل عليه.

إن تحقق اللوغوس الشعري لا الفلسفي، يتم في الرحان لكنه لوغوس
متعطش للجوهر. فاذا ما أختبأنا خلف صخرة وراقبنا المشهد وجدنا أن طاعوناً
مستشرياً يصيب الجميع اسمه (التخلي عن الرحان) لأنه يحتاج الى مران ودربة
وتصبير لكي يتحقق الشعر في أعلى مراحل له ولكي يكون الخطاب الاول
والأخير في الرؤيا.

فينومونولوجيا الشعر*

تاسوع رحلة جوهر الشعر خارج ذاته وعودته مخصباً

لا بأس أن أعتزف بمشكلتين أساسيتين ظهرتنا في بداية شروعي بكتابة هذا البيان، الأولى تخصّ مصطلح الفينومونولوجيا، والثانية تخصّ منهج التناول والبحث.

لقد بدا لي هيغل هو الأقرب إصطلاحياً لأني أردت بحث حركة جوهر الشعر خارج ذاته أي الظهور المتدرج لجوهر الشعر من خلال حركته خارج ذاته ولكنني لم أقتنع، عموماً، بمنهج هيغل التطوري وكنت أشك في جدية مثل هذه الأنساق التي يضعها هيغل لنمو الروح أو العقل، لكن خطورة هيغل

• الفينومونولوجيا في هذا العمل النظري تعني بالضبط ((علم الظهور)) وهي اقرب بذلك الى الاستخدام الهيغلي منه الى استخدام هوسرل حيث تعني عند الاخير ((الظاهراتية)) وارى ان هناك فرقاً شاسعاً بين الاستخدامين لامن حيث الترجمة بل من حيث دلالة الاصطلاح عند كل من الفيلسوفين. وهذا يعني انني استعرت المنهج الهيغلي في معالجة الشعر فينومونولوجيا لكنني تجنبت ذلك قدر الامكان لاني حاولت ان اتزع مزعاً خاصاً اظنه اقرب الى (الشعري) منه الى (الفلسفي) رغم اني استخدمت في ذلك ادوات فلسفية.

نشر هذا البيان الثالث للشاعر في جريدة القادسية الصادرة في بغداد في ١٩٨٦/١٢/٦.

تكمن في كشفه عن روح العالم المستتر تحت المنطق والطبيعة والعقل وفي عقله
الجلدي الخصب.

لقد عزفت عن اللجوء الى منهجه وقررت أن أضع منهجاً خاصاً بي في
معالجة الشعر إنطلاقاً من تصوري، كشاعر، لجوهر الشعر أولاً مستفيداً من
الارادة الفلسفية والمعرفية ثانياً، ولذلك انتصر الشعري على الفلسفي وتحول
الفلسفي إلى وسيلة وكان هذا الحل أقرب الى نفسي وأكثر إقناعاً.

إن مقولة الجوهر واحدة من عشرة مقولات أرسطية معروفة ولذلك رأيت
أن أضعها في مركز الدائرة وأن أحيط بها على المحيط المقولات التسع الأخرى ثم
أبداً بتحريك الجوهر باتجاه كل مقولة ليتخاض معها ويجادلها ثم يعود الجوهر
مغتنياً ومكتسراً الى المركز، ليبدأ بعد ذلك رحلة لمقولة أخرى وهكذا ينهي
(رحلته التاسوعية) ليعود مخصباً بنتائج اتحاده وانفصاله مع مقولات الوجود،
وهكذا يسيطر جوهر الشعر على الوجود وفي هذا تحقيق لفكرة كنت قد
أعلنتها وهي أن جوهر الوجود هو جوهر الشعر مخصباً.

لقد حاولت، جهد الإمكان، الابتعاد عن منهج هيغل التطوري في
الفينومينولوجيا وعن المستقيم الأرسطي في المقولات، وقد أعانتني نقلات جوهر
الشعر خارج ذاته في انكشاف رؤى مهمة عن الشعر. كانت هذه النقولات، في
أساسها، شعرية أخضبت الشعر في كل حركة وفي كل نقلة.

١. رحلة جوهر الشعر إلى (الكم)

يرتبطُ (الكم) بالهيولي، فهو لا متعين حسابي وهو ما يقبل لذاته المساواة واللامساواة، ويمكن، بصفة عامة، التفريق بين مفهومين للكم: كمٌ مقدّر — مثل ٣ كغم، وكمٌ خالص — وهو عدد غير محدود من الكيلوغرامات. يرحل الشعرُ نحو الكمّ المقدّر والكمّ الخالص معاً ويظلّ على هاوية الصفر التي هي مطلق سلبي تناظر المطلق الإيجابي المعبر عنه باللاتناهي. لكن جوهر الشعر يبقى أقرب إلى اللاتعيين والاتحديد الكميّ.

إن صفة عدم التحديد، التي يتسم بها الشعر بعد اتصاله بالكم، ستبعده عن التعامل مع صفة المحدد وهذا سيرتب بدوره صفة هامة بالنسبة للشعر على وجه التحديد بحيث يرتفع الشعر على الكم المحدد وان يفرض صيغة (غير المحدد) في التعامل وهذا يعني، على وجه التحديد، أن يتضمن الشعر الكميات المحددة في مفهوم الكم الخالص وسيوضح هذا في التطبيق، فحين يقوم الشاعر بالتقاط مساحة محددة ويظل في ضيقها وفي محدوديتها دون أن يحول هذه المساحة إلى المنطقة غير المحددة ويتزع عنها محدوديتها أي، بلغة أخرى، يعتبرها جزءاً من مساحة غير محددة وينطبق هذا على تعامل الشعر مع الرمز فحين يقع الشاعر بمحدودية الرمز فهو يقع في تقابل تأويلي محدود اما حين يجعل من الرمز كلياً فهو يرتفع بالرمز من هذه المحدودية ويضع في الكم الرمز (الرمز الكلي) هو (رمز خالص) ولذلك يعسى الشاعر إلى تخيل شمولية هذا الرمز ويفك من حدود

قيوده لكي يزيد من سعة ومن طبقات الخالص وكلما ابتعد به نحو فضاء غير مقيد نجح في وضع شرط الكم موضع التطبيق واقترب من جوهر الشعر مخصباً بالكم الخالص.

ينطلق الشعر من كونه متصلاً على المستويات الآتية:

أ. ينطلق الشعرُ متصلاً بجوهر لا يتجزأ.

ب. الشعرُ متصل في النصوص (التي هي عرض هذا الجوهر) والنصوص الشعرية بشكل عام هي إخفاقات متتالية للوصول الى هذا الجوهر.

ج. الشعرُ يشعّ في نصوص فلسفية اسطورية دينية علمية.. الخ.

ولكن الشعر في نفس الوقت منفصل الى وحدات يكتبها كل شاعر على حدة بل وكل منتج (قصائد) أو (نصوص) على حدة.. وأن كل شاعر يكتب عدة وحدات شعرية فالشعر على ذلك اكتسب صفة الاتصال والانفصال من الكم، يمكننا إذن أن نلخص تخصب جوهر الشعر مع الكم بالعبرة الآتية:
(جوهر الشعر كم خالص متصل).

٢- رحلة جوهر الشعر الى (الكيف)

عاد الشعر من الكم مخصباً ثم بدأ رحلته نحو الكيف الذي يقبل لذاته المتشابه واللامتشابه ويختلف الكيف عن الكم في أن الكم يمكن تغييره دون ان يتأثر الكيف بالكيف ولذلك يكون الكيف صفة ملازمة ولذلك عندما يتصل

جوهر الشعر بالكيف فإنه يكتسب صفة او صفات تقصيه عن غيره والكيف يتحدد اما بالإيجاب أو السلب ولذلك:

يتصل الشعر بالكيف ايجابياً من خلال تعيين صفاته ولكن كيفية الشعر تتحدد على ضوء طرائق التعبير الاخرى.

فالشعر أعلى أشكال التعبير وهو يعبر عن سر اتصال الانسان بالوجود إنه طقس عقلي وروحي وهو افصح جمالي متعال (ميتا جمالي).. إن إثقال الشعر بالصفات العالية هو كيف الشعر ولذلك ينحو الشعر من خلال هذا الإتصال منحىً ترانسدنتاليا في اخذ الصفات كيفيا والعلو بها، ولكن اية صفات؟ بل الصفات الخيرة فقط؟ وللجواب نقول: كل الصفات.

أي أن الصفات المتضادة تجد نفسها في منطقة عالية وقد حذفت تناقضها واتحدت لتكون (كيف الشعر) فهل يعني هذا اختفاء الكيف؟ كلا إنه ليس اختفاء الكيف ولكن وضع الكيف على حقيقته الشمولية المعنية بدون (الصفة وضدها).

يتصل الشعر بالكيف سلبياً من خلال نفي الصفات الواطنة عنه أي انه ليس فناً أو جنساً ادبياً وهو ليس غرضاً وهو ليس ايضالاً لمعلومة او دلالة وهو ليس نثراً وليس... الخ.

إن هذا التعيين السالب هو الذي يفصل منطقة الشعر عن مناطق تعبيرية أخرى. من هنا يمكن أن نلخص تخصب جوهر الشعر مع الكيف بالعبارة الآتية (الشعر كيف متعال ينفي ما تحته).

٣- رحلة جوهر الشعر الى (الإضافة)

تتكون الإضافة من حدّين (عام وخاص) ولذلك يضاف الخاص إلى العام والجزئي إلى الشامل فحين يتصل الشعر بالاضافة فهو انما يقوم بأجراء بعض التعديلات على تكوين العام فيكون الاغتناء في هذه الرحلة تعديلاً على طبيعة الجوهر فالجوهر بشموله يغني بالاضافة لانه متحقق في النص. ان صفة الاضافة تخدم النص وتقرّح اجراءات عليه على اساس ان ما يضاف الى الجوهر هو بالضرورة ليس جوهرًا بل هو عرض يقيم فاعليته في ضبط تدفق هذا الجوهر لاغير، الإضافة في الشعر تعني على وجه التحديد تحشّد الجوهر الشعري بما يمكن أن يوضع تحت آليته، أي أن الجوهر يستطيع استيعاب ما ينضاف اليه من الاعراض.

ويتضح هذا اكثر في التطبيق عندما نحاول أن نمتص شحنات موجودة في النصوص الدينية والعلمية والسحرية والفقهية وغيرها من الجوهر وعلى الجوهر أن يقوم بتقنية ذاته من أعراضها بعد ان يمتص خلاصتها ويتخاصب منها. إن الاضافة تقوم باغناء الجوهر الشعري بعد ان تقوم آليات الجوهر بالنقاط هذه الاضافات على أنّها إجراءات تعديل واغتناء وامتلاء في اتجاه الجوهر وتخصّبه.

إن مقولة الاضافة بهذا الفهم تتجسد بشكل واضح في آليات التناس،
فالتناس يحقق مقولة الاضافة على أساس أن النص الشعري المتحقق هو مجموعة
نصوص متناصة فيما بينها وأن أصل النص الشعري يكمن في نصوص سابقة
عليه، فاذا جعلنا هذه النصوص شعرية وغير شعرية تحققت فكرة التناس/
الاضافة.

إن آلية اتصال جوهر الشعر بالاضافة يقضي بفتح الفضاء الشعري
للتناس / للتقاطع / للامتصاص للتداخل مع النصوص الاخرى في محاولة لاجراء
تعديلات على ظهور الجوهر بشكل اكثر قوة واكثر ثناءً للتجربة الانسانية وهو
مانراه في النص المفتوح ولذلك تقوم الاضافة على شكل شحنات كلية وعلى
شكل رموز شاملة ويمكن ان نلخص تحاصب جوهر الشعر مع الكيف بالعبارة
الآتية:

(جوهر الشعر اضافة بالتناس مع المعرفة المتحققة).

٤- رحلة جوهر الشعر الى (الزمان)

الزمان حركة متصلة ولذلك يسعى الشعر للاتصال بهذه الحركة والسعي
معها الى لانهايتها وهذا فرض يضع نفسه بوضوح لان الجوهر رغم تركزه على
نفسه ولكنه كلي يسعى للتماثل مع كليات متحركة (كالزمان). وينقل هذا
التخصب نفسه في ان يتحول الجوهر الى كل متحرك حي متصل بحيث تضع
التقسيمات المفترضة (الماضي، الحاضر، المستقبل) نفسها في جدل مع الجوهر،

وينكشف في الماضي بدء ظهور جوهر الشعر وصورته ثم تجليه في الحاضر (ونعني بالضبط في العقل الحالي الذي يمارس وعياً كونياً للظاهرة) ويستكمل ظهوره في المستقبل وهكذا ليس في الشعر من ماض سوى بداية الظهور والذي يكون أولاً.. بسيطاً غامضاً ينكشف كلما تقدم الزمن وتلتقط انكشافه هذا عقول ونفوس مهيأة لمعرفة سره وجوهره.

جواهر الشعر يحوم على الماضي ويضع نفسه في أية منطقة يريد بنفس القوة التي يختار فيها أية منطقة من مناطق المستقبل فالزمان عنده واحد متحرك متصل لا مناطق مقسومة فيه إلا باعتبار أن الماضي البعيد كان يخبيء جوهره بقوة. إن المستقبل البعيد يُجَلِّي هذا الجوهر بدرجات افضل.

إن هذا المنطق يجعل من الجوهر متحركاً بالظهور من الاقل الى الاكثر ومتحركاً بالمنطق يجعل من الجوهر متحركاً بالظهور من الاقل الى الاكثر ومتحركاً بالمنطق في اية نقطة من نقاط الزمان، وعلى ذلك سوف تختفي (الآنية) في الشعر وتظهر فكرة (اللامتناهي) فالشعر ليس آنياً أي ليس له زمن محدد ولا هو عن زمن محدد بل هو كل الزمن او هو، على أساس التطبيق، محاولة التعبير عن كل الزمن ولذلك تسقط القصائد التي تعبر عن زمن معين في المضيق لانها لم تستثمر القوة الازلية في ذلك الزمن المعين لتعبر عن زمن ما وهذا يضر بالشعر وينهكه.

إن إطلاق الشعر من عقال زمن ما ووضعه في الزمن الكلي (لا في زمن محدد اخر كالماضي أو حاضر اخر) هو ما يجعل جوهره في حالة انكشاف أكبر ولذلك تبدو ادوات الزمن المحدد مستخدمة لا لنفسها بل لايقاف الادوات

الازلية (الزمنية) الكبرى، وحين تستخدم مثل هذه الادوات للدلالة على زمن محدد فسيكون ذلك مدعاة لتحول الشعر الى أرشيف زمني تقوم به وسائل كتابة وإعلام أخرى وهكذا يتربض الشعر بالزمن الكلي ويحاول أن يحرق الزمن الجزئي لصالح هذه الكلية.

ويمكن ان نلخص تخصب جوهر الشعر مع الزمان بالعبرة الآتية:
(جوهر الشعر زمان كلي وارتفاع بالآنية).

٥- رحلة جوهر الشعر الى (المكان)

هل يمكن أن تكون الأرض مكاناً لجوهر الشعر أم السماء أم ما بينهما أم ما هو خارج عليهما، مكان الشعر هو الكون بأكمله أو المكان اللامتناهي، ولذلك تكون الكواكب مكاناً للشعر مثلما تكون ذرات الحجر ومثلما تكون المساحات القصية غير المحسوسة.

(المخلي) و (المكان المحدد) أمور متروكة لفنون أخرى وان استخدمت في الشعر فالدلالة على المكان اللامتناهي.

إن فكرة المكان أعلى من المكان المحدد ولذلك فهي تخضع لجوهر الشعر ويجاول من خلالها الذهاب إلى أقصى ما تتيحه المخيلة البشرية. إن المخيلة هنا تلعب دوراً أساسياً في قتل محدودية المكان وإطلاق التصور في مساحات لا نهائية، والمخيلة تقوم هنا بدور المحرض على نقل المكان المحدد الى مكان غير محدد

فهي تربك نظام المكان المحدد وتفكك عناصره ثم تطلقها في أبعاد جديدة غير محدودة.

يتسرب المكان الى الشاعر لا كقطع متصلة بل يتسرب كشحنات لا متناهية متبدلة في الوقت نفسه، وعلى الشاعر أن يدرك بأنه موجود في هذا المكان بالصدفة وأن نفس هذه الصدفة قادرة على إبعاده عن هذا المكان ولذلك يبدو السؤال الخطير كبيراً في معناه، (لماذا نحن هنا؟) لماذا نحن في هذه المنطقة من نقاط المكان والزمان وسيكون لزماً علينا أن ندرك أن نقطة المكان هذه دالة على المكان كله وسيكون تمثلاً للمكان المحدد باتجاه المكان اللامتناهي هو الامر الأجدر بالشعر.

إن الوقوع في مكان الماضي أو الحاضر لهو في منتهى الخطورة على الشاعر فاستعارة المكان الجماعي (الصحراء، البحر، السهل، القرية... الخ) أو استعارة المكان الفردي (البيت، المدرسة القديمة، الاطلال.... الخ) في الشعر يشكّل عائقاً أمام تصور المكان الكلي ولكن استعارة المكان الجماعي او الفردي من أجل شمولية كبرى للوصول إلى المكان الاول (إن صح التعبير) هو الغاية الصحيحة. ولذلك تبدو تداعيات المكان والطفولة في القصائد الحديثة لا معنى لها سوى الضرب على نقطة عاطفية عند الشاعر او المتلقي وسيكون من المناسب أكثر لو أن هذه التداعيات كانت دالة على مكان كلي هو مكان الشاعر أي (الكون).

كذلك تبدو لنا الاستعارات المفتعلة لأماكن خارجة عن مكان الشاعر
المحدد باعتبارها قصداً استعارات قافرة على حيرة التحدي الاول الذي تحدثنا
عنه كحد قابل للانهيار أو الانكماش امام فكرة المكان الكلية.
تري ما هي مواصفات مكان المستقبل؟ وهل يمكن ان تشكل مفتاحاً أو
حلاً لنا؟

إن مكان المستقبل كما يبدو لأول وهلة موجود في الحلم ولكن ذلك لا
يتفق مع أبسط الكشوفات العلمية الجديدة حول معنى الحلم وارتباطه بالماضي
وبما ينحسر داخل أعماق الفرد من رغبات وأمان غير متحققة.. ولذا تبدو
المخيلة أقرب إلى مفهوم المكان المستقبلي.

إن تصور الامتداد اللاهائي للمكان سيستوجب تصوراً عن مكان المستقبل
القصي ومكان الماضي القصي كذلك، ولذلك تنهض بصيرة الشاعر من هذه
المنطقة ليكون قادراً على استيعاب من المكان في كل الجهات وستعينه معرفته
ومخيلته على تصور فكرة المكان الكلي.

ولذلك يفتح جوهر الشعر في التخاصب مع المكان والزمان، مساحة
وتتابعاً للنفاذ ويضم بداخله امكانية الخروج على الانية والمحدودية المكانية في
محاولة للنقد الى المتوازيين العظيمين للوجود (الزمان والمكان) باعتبار أن الزمان
يحقق ذاته في التابع الأنوي والمكان يحقق ذاته في الامتداد المسافي.. وسيتيح مثل
هذا الامر فضاء جديدة للشعر يتبع فيها هذين اللامتناهيين..

ويمكن أن نلخص جوهر الشعر مع المكان كما يلي:

(جوهر الشعر مكان كلي وإقصاء للمحدودية) .

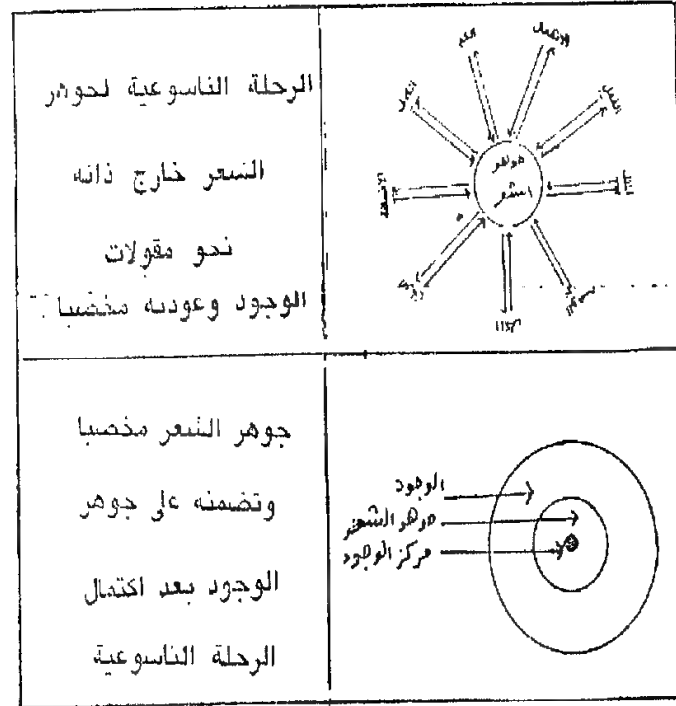
٦- رحلة جوهر الشعر الى (الوضع)

المقولات الأربعة القادمة (الوضع، الملك، الفعل ، الانفعال) لم يتحدث عنها أرسطو بشئ في كتابه المقولات الذي هو مقدمة لكتاب (العبارة) ولكنها بشكل عام واضحة المعنى من سياقها .

فالوضع يعني حال الشيء في وقت ما .. فالإنسان جالس ، واقف، مريض، نشط، شجاع... الخ فوضعه هو حاله.

وحين يتخاصب جوهر الشعر مع الوضع فعليه ان يتخاصب مع فكرة الوضع التي تعبر عن كل الحالات ولذلك سيكون أمامنا أنواع من الاوضاع تشكل بمجملها ما يكون عليه حال الأشياء جميعا.

ولكن الاشياء متبدلة الحال و (النهر لايعبر مرتين) كما يقول هيراقليطس.



ولأن حال الأشياء في تغير مستمر فلذلك يقبل النقائض أو الاضداد كامنة في الشيء نفسه ولا سبيل الى فصلها ولكنها تتعاین مرة بصورة ومرة بصورة أخرى وهكذا..

وهكذا يكون (الوضع) كاملاً عندما يضم الاضداد ولكنه حين يضعف يظهر بشكل دون آخر، وجوهر الشعر حين يتصل بالوضع فهو يتصل به وهو يحمل اصداده معه ولذلك يساهم هذا التخاطب بازاحة فكرة النقيض على انها الضد، بل تبدى الحالات المتضادة متساوية وعلى مستوى واحد، هذا

الاخصاب ينفع الشعر كثيراً في وضع حالة بقرب حالة مناقضة دون احساس بالخطأ ولذلك يظهر العمل البشري وهو يعج بالمتضادات لأنها متضمنة في (وضع) واحد يحتمل تناقضها.

ان قولنا إن الوردة مزهرة ويابسة في الوقت نفسه ليس خطأ في الشعر بل هو أمر صحيح على اعتبار ان القصيدة ارادت تمثل جوهرها المخصب الذي يرى الآن الوردة مزهرة وغداً يابسة وهكذا حين يكون مثل هذا الامر في مناطق التطبيق العميقة في غاية الاهمية لانه سيحاول مسك الكلي في الوضع. ويمكن أن نلخص القول عن تخصب جوهر الشعر مع الوضع بما يلي: (جوهر الشعر هو وضع كلي يحتمل النقااض).

٧ - رحلة الشعر الى (الملك)

الملك هو امتلاك صفة يكون من الصعب فصلها عن الشيء مثل زرقعة السماء والموجة التي تحصل في الماء والضوء والنار وغير ذلك. والملك صفة ملازمة للشيء بل هي بديهية من بديهيات حضور ذلك الشيء في الذهن.

ويتخاصب الشعر مع (الملك) هذه المرة تخصباً جديلاً فهو يعمل على نفي الصفة الملازمة للشيء وابتكار صفة اخرى غير مألوفة (سماء صفراء، نار معتمة، ماء حجر) .. الخ وهذه الآلية التي يعمل بها جوهر الشعر مع حقول الملك هي

آلية مكتسبة من خلال تخصبه مع المقولات الاخرى أيضاً فهو في هذه الصفة يناقض الملك لتييح صورة أخرى ومجالاً أكثر في تخيل أو وجود حالات مغايرة. يعمل الشعر في هذا المجال على زيادة سعة المخيلة وزيادة سعة اللامتوقع ولذلك فهو يعمل على إبادة الصفات البديهية التي خلفتها عادة الأشياء علينا وصلتها بنا. لقد اكسبته عملية الاتصال بالملك نفي صفات وتجريد الأشياء منها لكي ينعش هذه الأشياء بصفات جديدة مغايرة. ويمكننا على هذا الأساس ان نصوغ العبارة التالية حول تخصب جوهر الشعر مع (الملك):

(جوهر الشعر وهو الإلغاء الدائم للملك وهو استبدال مُلك بديهي بملك آخر).

٨ - رحلة جوهر الشعر الى (الفعل)

حين يؤثر شيء على شيء آخر فإنه (فاعل) أما الشيء الآخر فيكون (منفعلاً) ولذلك كان الفعل موجباً والانفعال سالباً بمعنى من المعاني، فالفأس تقطع فهي (فعل) والخشبة تتقطع فهي (منفعل)، ويتصل جوهر الشعر بالفعل من خلال جعل الشعر أداة تدخل وحركة، ولذلك ينبغي أن يكون له فعل على الوجود وهنا يقوم جوهر الشعر بالتسرب إلى كليات هذا الوجود ليفعل فعله بعد أن ينفذ في جزئياته، فالفعل في الكليات هو الامر الذي يضطلع به جوهر الشعر والمقولات هي كليات بشكل او بآخر ولذلك تخصب الشعر معها من

أجل إثراء ماهيته ولذلك تكون طروحاتنا هذه خير تطبيق لفعل جوهر الشعر في الكليات فهي محاولة لتقصي أثر ذلك ونتائجه.

إن الشعر يندفع باتجاه تغيير هذه الكليات وحفزها لأنها كما هو معروف كليات منطقية لا أنطولوجية وبذلك تكون إمكانية تغييرها كبيرة ولصالح سعة العقل الانساني وفتح قنواته المغلقة.

والشعر يفعل فعلاً كبيراً حين يتناول في طريقه اشياء صغيرة ويقبلها لانه لا يتوخى حقيقتها.

وعلى ذلك يمكن صياغة تخاصب جوهر الشعر مع الفعل كما يلي:

(جوهر الشعر فعل كلي في الوجود وفي العقل).

٩- رحلة جوهر الشعر الى (الانفعال)

هل يمكن ان يكون جوهر الشعر مادة للتدخل؟

نعم يمكن ذلك كما كان قبل قليل أداة للتدخل فجوهر الشعر منفعل

بدليل تخاصبه مع المقولات، كما انه يتلقف فعل الوجود بكافة مستوياته الكلية والجزئية.. لا لكي يحمشه أو تدمره بل لكي تخصبه وتجعل منه نابضاً حياً.

إن رحلة جوهر الشعر الى الانفعال تعني بالضبط استلام الشعر لمؤثرات الوجود من حوله لكي يكون جديراً بمركز هذا الوجود ولذلك تعمل هذه المؤثرات على تعديل مكان هذا المركز بل على ضبطه وموازنته.

إن انفعال جوهر الشعر يشبه استلام البيضة الانثوية للحيامن فهي تتخصب بعد هذا الانفعال وتثرى.. ثم تعبر عن نفسها بأجنة وأشكال متعددة متغيرة ولكن الجوهر البيضة باق يعمل على انتاج اشكال جديدة دائماً.

إن جوهر الشعر يتهاى وهو في رحمة (أعني عقل المبدع). الى استلام مؤثرات الوجود المعرفية والأنطولوجية ليتحول إلى اشكال شعرية تحاول بهذا القدر أو ذاك التعبير عن هذا الجوهر الانفعال هو تنمة الفعل ولذلك حين يمارس جوهر الشعر فعله فان بنفس القدر سيتلقى ما ينفع به ولذلك يكون هذا الجوهر حياً نابضاً متحركاً ودليل ذلك إنه في العقل يمارس كل صفاته الجدلية هذه بقوة وحيوية.

وجوهر الشعر حين ينفع فهو يهضم نتائج انفعاله لصالح فعله فيما بعد وهكذا يعيش هذا الجوهر في جدلية شاملة مع المقولات التي تشكل معه بطرق جدلية ليست معهودة.

ويمكن صياغة تخصب جوهر الشعر بالانفعال كما يلي:

(جوهر الشعر انفعال شامل بما حوله من الوجود)

إن الرحلة التي قام بها جوهر الشعر من ذاته باتجاه مقولات الوجود الكلية هذه أخصبته تماماً وأصبح الجوهر ظاهراً أكثر قبل رحلاته ولذلك عنت بالفينومونولوجيا رحلة الشعر لكي يظهر هذا الجوهر، فهو جوهر مستتر ضامر خلف المقولات ولكن تحريكه باتجاهها بل والتخاصب معها يغني هذا الجوهر ويعمل على ظهوره أكثر.

لقد وضحنا في أكثر من مرة بأن جوهر الشعر فرض غير متحقق بسبب من عدم معانيته وعدم تمثله والتعامل معه وبذلك سعت هذه المحاولة لجعله مركزاً ضامراً في البداية وممثلاً بعد قيامه برحلة تاسوعية باتجاه مقولات الوجود (حسب أرسطو). إن صورة الجوهر بعد رحلاته هذه بدت لنا نظرياً أكثر امتلاء واكتنازاً من صورته الضامرة قبل الرحلات وإن ما يحقق تخاصب الجوهر مع هذه المقولات في الحياة التطبيقية أمر مرتبط بأزمان هائلة قادمة ستنتصر فيها روح الإنسان (وبالتالي الشعر) على كل ما هو ضد روحه.

إن جوهر الشعر: هذا المصطلح الذي يرد أحياناً كثيرة في أحاديثنا بحاجة دائمة إلى الصقل والتأسيس لكي نخلصه من الحشو الانشائي الذي يسقط فيه دائماً.

وإنه لما يلفت الانتباه حقاً أن تقسيم الموضوع قادنا في النهاية إلى هذه النتائج لما وهي خضوع حركة الجوهر لمثلث يشبه مثل هيغل الجدلي وأقول يشبه لأنه لا يتطابق معه كلياً فمثلث هيغل يقول بوجود (القضية والنقيض والمركب) القضية باعتبارها إثباتاً لشيء أو لفكرة والنقيض باعتباره نقيضاً لها والمركب باعتباره متضمناً للآخرين وخارجاً عليهما وهذا المثلث الفلسفي كان هو جوهر فلسفة هيغل لا في المنطق فحسب بل في الطبيعة والروح كذلك.

المثلث الشعري الذي تصادف وإن تحقق من خلال رحلة جوهر الشعر إلى مقولات الوجود تكون بالشكل الآتي.

١- مثلث القدر (بسكون الدال) ويتكون من الكم باعتباره قضية والكيف يقابلها وجوهر الشعر هو صيورقهما وشكلهما القديري (المقياس).

فجوهر الشعر تخصب مع الكم وتخاصب مع الكيف وتضمن منهما شيئاً
ولذلك يمكن اعتبار منطقة التخاصب هذه قائمة بذاتها.

٢- مثلث الزمكان ويتكون من الزمان باعتباره قضية والمكان يقابلها،
وجوهر الشعر هو صيرورتهما وشكلهما الزمكاني وقد اخذ جوهر الشعر منها
اللانهاية وأقصى الآنية والحدودية ويمكن اعتبار هذا المثلث التخاصبي منطقة
واحدة قائمة بذاتها.

٣- مثلث الحال ويتكون من الوضع باعتباره قضية والملك يقابلها وجوهر
الشعر هو صيرورتهما أو مركبهما وشكلهما الحالي وقد اخذ جوهر الشعر منهما
احتمال النقائص وطرده البديهيات وأقصى الحالة القائمة ويمكن اعتبار هذا
المثلث التخاصبي منطقة واحدة قائمة بذاتها.

٤- مثلث الفعل ويتكون من الفعل باعتباره قضية والانفعال يقابلها
وجوهر الشعر مركبهما وتحققهما وقد أخذ منهما الفعل والانفعال بالوجود
وأقصى حالة التوازن بينه وبين الوجود ويمكن اعتبار هذا المثلث التخاصبي
منطقة واحدة قائمة بذاتها.

٥- أما مقولة الإضافة فهي مقولة يمكن أن تُحمل على أية مقولة من
المقولات الأخرى رغم استقلاليتها كذلك يمكن اعتبارها طرفاً مع أي طرف
آخر يتخاصب معه الشعر ولذلك يفضل اعتبارها حالة قائمة بذاتها تجدد في
مقابلها نقيضاً يمكن ان تتخاصب معه.

وكما رأينا فان النقيض هنا لا يأخذ نفس المفهوم الهيجلي لان المكان ليس
نقيض الزمان ولكن مقابل له ولا يوجد بدونه وكذلك الكم والكيف، والملك

والوضع، والفعل والانفعال فهي ليست متناقضات كالوجود والعدم بل مقولات لا توجد بدون بعضها وهكذا تحولت مع جوهر الشعر الى مناطق شبه مستقلة.

إن التحولات الاربعة الكبرى التي جرت في تسع نقالات لجوهر الشعر أخصبت هذا الجوهر ويمكن ان يناقش هذا الموضوع بأفاضة شديدة وبغناية فائقة اكثر من عرضه السريع هذا.

لقد استوعب جوهر الشعر الوجود الآن وتصحح موقعه بعد ان تخصب وهكذا اصبح مركز الوجود ضمن جوهر الشعر بل واصبح هذا الجوهر مركزاً للوجود نفسه ومن المؤكد انه كان قبل ذلك غفلاً وغير ظاهر ولذلك كانت هذه الرحلة من اجل ظهور هذا الجوهر وتجليه حتى يكون معبراً عن الوجود بتطابقه أو احتوائه لمركز هذا الوجود.

ويحتاج مثل هذا الأمر توضيحات شديدة الدقة لا يمكن اسهابها الآن ولكن تفصيل الموضوع قد يأخذ حيزاً أكبر سيتضمن ذلك التوضيحات.

وهكذا ناقش القسم الاول من جوهر الشعر مركز اللوغوس ومركز الايروس والثاني التاريخ السري لظهور جوهر الشعر في النص وناقش هذا البيان تجلي جوهر الشعر من خلال تخصبه مع مقولات الوجود.

وبذلك يكون أمامنا عرض شامل لفكرة الجوهر الشعري من زوايا متعددة ساهمت كل منها في تسليط الضوء على الجوهر الشعري وإعطائه معنى جديداً. إن جوهر الشعر من خلال الفينومونولوجيا التي ذكرناها يمكن ان يتعين او يتعرف بالشكل الآتي:

الشعرُ كم خالص متصل وكيف متعال ينفي ماتحته، وإضافة بالتناص مع
المعرفة المتحققة وزمان كلي واقضاء للآنية ومكان كلي واقضاء للمحدودية
ووضع كلي يحتمل النقائض وملك قابل للإلغاء واستبدال ملك بديهي بملك
آخر وهو فعل كلي في الوجود وانفعاله فيه.
وهذا هو تعريف جوهر الشعر مخصباً.

إبستمولوجيا الشعر*

تحاول هذه الرؤية النظرية أن تجيب على الأسئلة الآتية: هل الشعر مصدر معرفة؟ هل تشكّل المعرفة مصدراً أو مرجعاً من مراجع الشعر؟ ماهي علاقة الشعر بالمعرفة؟

ولكي نجيب عن هذه الأسئلة اخترنا أن نقدّم نخطين من الإجابة (السريعة والمتأنية) فنحن نرى أن الشعر هو مصدر أساس من مصادر المعرفة ليس فقط لأنه سابق عليها بل لأنه أكثر قدرة، من بناها الثابتة، على الحركة والشمول. إن الشعر لا يبدو مصدراً مباشراً للمعرفة لأنه نشيد الروح، لكن هذه الروح هي التي تُنتج الخطاب المعرفي على مدى العصور، إن الروح والعقل يُنتجان المعرفة أما الشعر فيحتضن الروح والعقل ويشكّل غلافهما الكلي. قد تكون المعرفة مصدراً من مصادر الشعر لكنها ليست كلّ مصادره إذ أن آلية الشعر تتخطى المعرفة وثوابتها المنطقية.

العقل يُنتج المعرفة ويعود فيستعلمها مرةً أخرى، إن مرونة الشعر تجعل من المعرفة أحد احتمالاته القاسية التي لا بد منها، لكن المعرفة عندما تشيخ تحتلج إلى الشعر لكي تتجدد وتنمو.

* نشرت أغلب هذه الرؤية النظرية في مجلة البحرين الصادرة في النامة الأعداد (٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢) في ٦ و ١٣ و ٢٠/يوليو/١٩٨٨.

ليس الشعرُ جنساً أدبياً ولذلك لا تستوعبه نظرية الأدب بمعناها العام لا بد من نظرية الشعر التي تنظر في طبيعته وجوهره ومشكلاته، إن النظر الشعري الذي يمكن أن نسميه (الشعري) يختلف عن (النقدي) و (الفلسفي) و (المعرفي) لأنه يمنحنا معرفة غير مشروطة وجمالاً لا نهائياً.. النقد مثلاً يرضي ملكة التمييز والفحص، والفلسفة ترضي ملكة الوعي، والمعرفة ترضي تطلع العقل، أما (الشعري) فيرضي الروح ويمتّعها، الشعر يمتلك صفة إبصار الكليّ ومتعة النفس. الفلسفة، على سبيل المثال، تقترح أنظمة عقلية أما الشعر فيخوض في جميع هذه النظم بلا حرج ويعلو عليها بل ويخوض في ما لم يُقترح... إنه يمسّ دفعةً واحدة عشرات الأنظمة العقلية... ولذلك فأن مصدر المعرفة هو الشعري ولكنها قننته ووضعت في شروط.

النظرية الشعرية... نظرية مفتوحة ومشروطة بالتوغل البعيد في وضع أعلى وأكثر الصيغ تحراً وعمقاً لفهم الشعر.

يجب أن نضع النظر الشعري في أعلى منطقة إذ ليس هناك في ماكتبته البشرية أعظم من شيئين هما الشعر والفلسفة ومصدر هذين الشيئين واحد هو (الشعري) الذي هو الكلمة وهو روح الله وهو السر الذي ينطوي عليه عقل الانسان وسنحتاج مزيداً من التبحر في فنون الكتابة والأديان والفلسفة والأساطير والعلوم لكي نضع يدنا على هذا (الشعري) وسيكون أماننا أولاً إنجاز نصوص تبين هذا (الشعري).

الشعر العربي، مثلاً، منذ الخمسينات وحتى الآن هو جيل واحد يتضمن ثلاث مجموعات مقسمة على العقود، وكل ما انجز حتى الآن متواضع ويجب أن

لا يرضي الشعراء الحقيقيين. إننا الآن توفرنّا على فهم جديد للشعر قلب
المعادلة كلياً إن هذا الفهم يطالبنا بتنفيذ حقيقة وجوهر الشعر في نصوص
خارقة... نصوص متعالية وكبرى... ولذلك يبدو ان ما انجز قد أخطأ
الحركة.. إننا نعني هنا هذا الرضى الذي سيقتل كل شيء، هذا المديح المتبادل
بين الشعراء وهذا التعظيم الأخرق لمنجزات بسيطة.. إننا نضع شروطاً قاسية.
ولذلك نرجو ان لا يستغرب أحد حين يرى ذلك الرفض وهذا التجافي مع ما
يكتب الآن. ان فهماً جديداً لطبيعة الشعر وجوهره وغايته من شأنه أن يقلب
كل ما حصل هو الذي يجب أن نشرع بتأسيسه لأن الاوان قد آن لكي نفض
عن ذواتنا غبار المعلمين والعباقرة وأن ندع هذه الذوات، أعني ذواتنا، تصرخ
وتعبر عن نفسها... إنني أحذر من الذروة التي قد يصل إليها أيّ منا... أحذر
من السفح الذي يليها ولذلك أرى أن هدفنا يسعى إلى ذروة غير متعينة إلى
ذروة (الشعري) نفسه حيث لن يستكين لنا قرار ولن نشعر اننا حققنا أشياء
مهمة بل سنظل باتجاه بعيد وغامض.

الشعراء في كل العصور ينتفضون على ما حصل ونحن الآن لا نفعل سوى
ما فعله كل الشعراء وعلينا أن نجذر ما نفعله يوماً بمزيد من الوعي وبمزيد من
الثقافة وبمزيد من الحساسية. الشعر العربي اليوم بحاجة إلى رجّة في الاعماق
وعلى كل من يقدر على ذلك أن يفعل دون كلل أو انقطاع.

الشعري والمكتوب

المكتوب هو الأثر البشري الذي دونه الانسان منذ أقدم العصور وحقاً
عصرنا الحالي اما النسق الشفاهي فقد دخل بعضه ضمن سياقات المكتوب بعد
أن أدرك الإنسان أهمية تدوينه خوفاً من اندثاره، ولذلك تحيل المواجهة بين
الشعري والمكتوب كله، لا على أساس إقامة مقارنة بين كتلتين، بل على أساس
معرفة أنساق وأنظمة المكتوب والتي هي أنظمة معرفية في أغلبها.

إن الأنظمة المعرفية يمكن ان تدرك على اساس تصنيف المكتوب الى حقول
تدخل فيها تفصيلات كثيرة، وكم سيكون صعباً ومرهقاً لو أننا أحصينا
تفصيلات الحفر المعرفي كلها لأنها مختلفة عند الامم ومتداخلة بينها أشد
التداخل، لكن نظرة شاملة للأمر يمكن أن تفضي بنا إلى أن المعرفة عموماً
تضمنت أنساقاً كلية دخلت فيها تلك التفصيلات دخول الجزء في الكل.

وعلى هذا الاساس يمكننا تصنيف الكليات المعرفية الى أربعة حقول كبرى
باعتبارها أنظمة متميزة: الفلسفي، العلمي، الديني، الادبي.

ويمكننا ان نضع في كل نظام كليات صغيرة قابلة للإنشطار هي الأخرى
فالفلسفي يتضمن مثلاً المادي والمثالي والميتافيزيقي والاشراقي والصوفي
وغير ذلك والعلمي يتضمن علوم الجماد وعلوم الاحياء وعلوم الفيزياء والكون
وغير ذلك والديني يتضمن منظومات الاديان السماوية والارضية وغير ذلك

والادبي يتضمن القصص والنقد والدراما وغير ذلك. واستثنى الشعر لأننا نرى عدم صحة تصنيف الشعري ضمن الأدبي، فالشعر نسق شامل يجدر به أن يقف بمواجهة الأنساق الأخرى بل يكاد يكون مصدرها ولا يصح أن نضعه في السياق الأدبي رغم العادة المزمنة والراسخة التي تقول بذلك، وما جـهـدي في هذا الكتاب إلا محاولة لتخليص الشعري من السقف الادبي ووضعه في مقامه الصحيح، وهذا بلغة الفلسفة وضع الشعري في إشكالية جديدة لم يكن عليها سابقاً وتخليصه من اشكاليته القديمة مع القصة والرواية والدراما والنقد وغير ذلك.

هكذا إذن نبدأ بالحوار بين الشعري وبين الانظمة المعرفية التي ذكرناها. ولكن قبل الدخول في الحوار مع كل حقل لابد من أن نواجه الشعريّ بالأبستمولوجي أي نظرية الشعر بنظرية المعرفة، كلاً بكل، حتى نسهّل عملية البحث في كل حقل خاص بعد ذلك.

ورغم ان هذا الموضوع محفوفٌ بالمخاطر إذ أن هناك أكثر من تيار إبستمولوجي فجان بياجيه، مثلاً، ينمط تياره الابستمولوجي على أساس تطوري بايولوجي وباشلار ينادي بالابستمولوجيا الجهوية التي تكمل كل علم على حدة وميشيل فوكو يبتكر إبستمولوجية حفرية او باطنية وهكذا.

ورغم الجهود المبذولة لفصل مصطلحات كثيرة يبدو عليها التداخل مثل نظرية المعرفة والابستمولوجيا ونظرية العلم وفلسفة العلم الا ان أسلم استخدام لما عنيناه هو استخدام مفردة (المعرفي) بمواجهة (الشعري) ونعني بذلك على وجه التحديد (نظرية المعرفة) بمواجهة (نظرية الشعري) وهو ما نسميه

بالعقل الشعري. وسيكون لازماً ان نوضح بان الشعري إنما يضم في أحشائه نظرية الشعر والشعر معاً.

الشعري والمعرفي

بهذا التحديد سنعود لنجمل بعض المشكلات القديمة عن طبيعة الشعر ولكن في سياق أشمل هذه المرة، إن المواجهة ستكون قائمة بين الشعري والمعرفي متضمنة أولى الاسئلة، هل ينطوي جوهر الشعر على إجراء معرفي إذا افترضنا ان المعرفي سيكون كفيلاً بحمل كل هذا الاجراء؟ إنني لا اعتقد بذلك بل يمكننا في مناسبة كهذه القول ان الشعر يقابل حقل المعرفي وأن يربط بين الشعر والمعرفي باعتباره متلامساً مع الحقلين ففاعلية الجوهر الشعري تكمن في عدم الثبات على شيء والانفتاح على اللاهوائي، وقابلية الشعري تكمن في استقبال المعرفي متدخلاً في نسقه وفي امسك الفوضى والترهل والبعد في الشعر من أجل علو آخر.

أما فاعلية الجوهر المعرفي فتكمن في تنميط ومسطرة الظواهر واكتشاف قانونها الخرك، وقابلية المعرفي في استقبال الشعري متدخلاً في نسقه تكمن في كسر الثبات والتزمت والمعادلة الوحيدة لتفسير الظاهرة والانتقال الى تعددية جوانب الظاهرة وامكانية خلق مستويات أخرى جديدة فيها.

وهكذا يكون هذا التلازم بين الشعري والمعرفي من حيث الجوهر والخيوط تلازماً أساسياً في تفسير ما سينتج عن العقل البشري من معارف وآداب وعلوم

وأديان.. وسيفسر ذلك تجدها بل سيعطينا مفتاحاً أساسياً في تفسير الحداثة باعتبارها آلة تجديد هذه الانساق.

الفصل بين الشعري والمعرفي

الوجود مليء بالظواهر التي يمكن تعقيدها معرفياً وتحويلها إلى معلومة أو مكون فكيف سيستطيع الشعري أن يتحاشى هذا الحشد من المعلومات لينفصل عن المعرفي؟ هذا أولاً ثم ما الذي سيسعى الشعري إلى تأسيسه وهو الذي فقد كل أمل بالظهور من خلال الأنساق المعرفية الأربعة التي شكلها تاريخ الوعي البشري.

وللإجابة على السؤالين يمكننا القول بأن الشعري سيتعامل مع المعرفة على مستويين أولهما أنه لا يمكن له أن يتطابق مع المعرفي وثانيهما أنه أب للمعرفي أو أبن له.

هذا من ناحية أما من الناحية الأخرى فالشعري يعمل أحياناً على مادة المعرفي ولكن ليس عملاً عادياً أو تابعاً كما كان عليه أغلب ما كتب من شعر قديم بل يسعى الشعري إلى تشفير المعرفي وتحويل الكتلة المعرفية الصلدة إلى إشارات وشفرات ورموز في محاولة لمنحها الطابع الأشمل ثم نقلها من المحدودية إلى خارجها وهذا يعني عدم يقينية الشعري النهائية بتعقل وقبول النتائج المعرفية فهي ناقصة أبداً ويحاول الشعري أن يثبت ذلك دائماً عن طريق إزاحة كتلتها الصماء وتحويلها إلى شفرات عند ذاك فقط تكون قادرة على الدخول في النظام

الشعري. وهذا اجراء اخر يقوم به الشعري من اجل اقضاء المعلومة أي اننا الآن امام اجراءين هما:

- ١- داخل المعرفي حيث يعمل الشعري على تشفير الكتابة الصلبة للمعرفي.
- ٢- خارج المعرفي حيث يعمل الشعري في البنية الخفية للمعرفي والتي هي أصل أو نقيض أو أب أو ابن للبنية القائمة.

وبهذين الاجراءين يتعين على الشعري أن يخفر أنفاقه على أساس الترفع عما يحكيه المعرفي من أوهام كلية والترفع عن ذلك الجزئي الذي يخوض فيه وعلى أساس الابتعاد عن لبوس الوهم الذي يحاول المعفي ان يرفع به محدودية أدواته في حفر البعيد والكلبي والشامل. ولنعد الى الشق الثاني من السؤال وهو: ما الذي سيسعى الشعري الى تأسيسه؟

ان الشعري وهو يحترث أرضاً مجهولة بل أرضاً خيالية يحاول ان يمثل أقصى نزوع للعقل البشري بحيث لا تبقى أية امكانية أو احتمال يطرحه العقل لا يستوعبه الشعري ولذلك فإن أرضه أكبر من أرض المعرفي لأن ما اكتشفه المعرفي لا يعبدو أن يكون نقطة من البحر العظيم وهكذا فكل البحر للشعري لانه يحوم عليه ويجوب آفاقه بشجاعة ودون تردد او خوف.

الشعري يسعى لأن يكون مادته على هذه الاسس:

١- الاحاطة بالشامل غير المكتشف.

٢- الاحاطة بالشامل غير الموجود

٣- ابتكار مالا وجود له

٤ — تحشيد النقائص التي لا نظام لتحشيدھا بل لاقامة غلط من التوازن بين هذه النقائص.

ولذلك يكون الشعري (والنص الشعري لأي شاعر) لامتناه من هنا تأتي القصائد (وهو تعبير يرتبط بالمفهوم القديم للشعر) لا لتكون كل واحدة على حدة بل لتكون مشروعاً شعرياً كاملاً يتقدم في الارض المجهولة ويبنى مادته على تلك الاسس.

ان المفهوم السلفي للشعر، ويشمل المفاهيم المعلنة وغير المعلنة التي كتب الشعر على ضوئها هو مفهوم يندرج في نسق الأدبي الذي لا يتضمن أية نية في القفز إلى الأعلى بل هو رضوخ للشعر تحت قوانين الأدب.. ولم تتحقق قفزة الشعر الا عندما أصبح جنساً مستقلاً.

إن هذه القفزة أو النقلة التي حاولت العلوم الانسانية الحديثة أن تنجزها ولم تستطع أراد (تودورف) ان يتحاشى اخفاقاتها ولكنه بقي محدوداً وملجماً بالمنهج أو المناهج التي اقترحها لمناقشة الشعري وكأنه أراد ان يخلص الشعري من الانماط الادبية ليضعه في العلوم الانسانية وقد اخفق رغم حداثة مشروعه وجديته اما لماذا؟ فلانه لم ينظر الى الشعري على أنه كلي.

موقع الشعري بالنسبة للمعرفي

طالما كان بالامكان إقامة المكتوب على انه شعري ومعرفي فاين يقف الشعري من المعرفي. هل هو سابق عليه؟ هل هو مصدر له؟ هل هو بموازاته؟ هل هو دونه؟

كل هذه الاحتمالات تستدعي إقامة مجموعةٍ من السيناريوهات اللازمة لتوضيح هذا الامر:

١- السيناريو الاول: ان يكون المعرفي مصدراً للشعر وسابقاً عليه وهذا مخطط مخفق لان الشعري لا يوجد في البنية المعرفية الا عرضاً ونحن نتكلم عن تعارض جوهرين، يمكن للمعرفة، أحياناً، أن تتحمل عرضاً شعرياً كالميتافيزيقيا في الفلسفة والخرافي في الاسطوري وغيرها. ولكن يصعب أن يكون المعرفي مصدراً للشعر لان المحدود لا يمكن أن يكون مصدراً للمحدود فهذا منذ البداية خَلَفَ كما تقول لغة المنطق.

٢- السيناريو الثاني: أن يكون الشعري موازياً للمعرفي وان ينشطر أفق المكتوب الى اثنين متوازيين يعمل بينهما توازن فاعل وهنا يفتر عن أن يكون حجم وفاعلية كل من دائرتي الشعري والمعرفي في نفس المستوى وهذا خَلَفَ أيضاً وذلك لان الشعري لا محدود والمعرفي محدود ثم أن دائرة الشعري تغطي كل الموجود اما المعرفي فهو خط او نقطة في دائرة جبرة لا تضاهي وهذا يبطل هذا السيناريو أيضاً.

٣- السيناريو الثالث: أن يكون الشعري سابقاً على المعرفي وأن يكون مصدراً له وفي هذا ما يصيب الحقيقة لان الشعري يغطي كل الدائرة بينما يقف المعرفي أمام ماوضح وما تحدد من هذا الموقف، ان نقول بأن الشعري يكون بذرة تطوي في كيانها المعرفي وبذلك يكون الشعري جنيناً معرفياً يختزن ما يتجلى من المعرفي أي:

أ — ان يكون الشعري كلياً ولكن قليلاً وهذا هو الفهم القاتل للشعري حيث يفسر لنا مثل هذا الوضع مفهوماً آخر يختلط بالشعري (وقد كرّست ذلك رومانتيكية النقاد والفلاسفة معاً) وهذا المفهوم هو السحري الذي يبدو لأول وهلة كأنه شعري وهو في الحقيقة شعر جنيني قبل منطقي (اقرأ بحثنا عن الشعر والسحر).

ب — أن يكون الشعري كلياً ولكن بعدياً لا نهائياً يتضمن المعرفي وهو المصدر الاول له، وهذا هو فصل الحقيقة الاكبر الذي لا بد ان يتكشف الآن ولا بد ان يكون جلياً لكل فيلسوف ومنظر وعالم جمال وناقد بل ولكل شاعر، إذ كم أفسد الشعراء من أرواحهم وعقولهم لعدم إدراكهم هذه الحقيقة بل كم سبب عدم إدراك هذه الحقيقة ضعفاً في ظهور الشعري وإقامة النصوص التي تناسب مثل هذا الفهم.

إن المخططات أو السيناريوهات التي وضعناها توضح تماماً ابوية الشعري وكليته أمام بنوة المعرفي ومحدوديته وهذا ليس فرضاً بل هو إدراك حقيقة غفلت عن أعين الفلاسفة لغياب قواهم الشعرية وتسخيرها للتخيل الميتافيزيقي أو المثالي في اغلب الاحوال، وقد غفلت عنها اعين الشعراء لانهم في عجلة من امرهم يريدون دائماً ان يقولون قولتهم ويمضون ولا يهتمهم ان كان ذلك شيئاً مهماً أو لا، وقد غفلت عن ذلك اعين النقاد لانهم يتعاملون مع الشعر كجنس ادبي وقد تراجع فهم الشعري ككل بهذه الطريقة لأن العصور السابقة لم تسمح بظهور مثل هذه المراجعة ولان فينومونولوجيا الشعري كان مازال في الطريق الذي لم يسمح بعد فيه لظهور مثل هذه الحقيقة، لان العصور السابقة لم تسمح بظهور

مثل هذه المراجعة ولأن فينومونولوجيا الشعري كان مازال في الطريق الذي لم يسمح بعد فيه لظهور مثل هذه الحقيقة أما الآن فقد آن الاوان لأن نعترض على كل ما كتب من شعر ولكن هذا الاعتراض يجب أن يمتلك أداة قوية وامتلاك مفهوم الشعري من هذه الزاوية يتيح لاعادة الكرة القديمة التي تعترض على الشعر (بما كتب عليه) وتتيح إمكانية لفتح آفاق كبرى لأن نتقدم بمشاعله الجديدة إلى امام.

لماذا نقول أن الشاعر هو سيد المواقف وهو القادر دون غيره أن يعمل ملأ يستطيعه الآخرون؟ لهذا السبب بالضبط لانه اشمل وأقوى وأعمق اداة. وبذلك يتقدم الشعري على الفلسفي والديني والعلمي والادبي وسنرى كيف يكون ذلك مفصلاً.

يقول ميشيل فوكو (لست متأكداً من أن الفلسفة موجودة، فالذي موجود هو الفلاسفة) وهذا يعني أن عاصفة من الشك ستنتاب المكتوب لبشري وان تأملاً ساطعاً في الجذور سيعلن وتكاد مغامرة فوكو تتجدد في كل عصر فما فعله (بيكون) إزاء الإرث اليوناني وما فعله (كانت) إزاء الارث النهضوي وما فعله (هيجل) إزاء الارث السابق له وما فعله (نيتشه) (سلف فوكو الأكبر) كان حاداً وعنيفاً حين قال بأن الفلسفة هي نوع من أنواع فقه اللغة، وتكاد تشكل مثل هذه الثورات الكبرى في تاريخ الفلسفة نوعاً من تفكيك المكتوب الفلسفي واشاعة عجزه عن ادراك المعضل الكوني الذي نحن فيه رغم ما تتحصن به الفلسفة من قاموس شمولي يشكل تاج علوها على العلوم والمعارف الاخرى.

ورغم أن الفلسفي هو جزء من المعرفي إلا أنه الجزء المتقدم الذي يتجه بالكلي إلى أقصاه ولذلك سيكون من الأفضل النقاش في الشعري والفلسفي باعتبار أن أشد المنظومات علواً في المعرفي هي المنظومة الفلسفية.

الشعري والفلسفي

فالشعري عندما يحاور المعرفي فهو يهجز الطريق العام الذي فيه الكليات المنظوماتية المعرفية وهي الفلسفي والعلمي والديني والادبي ولذلك فإن أول حوار مكشوف وتفصيلي سيكون مع الفلسفي.

إن الرهان الذي كان معقوداً على الفلسفي كان يفوق أي رهان فبعد أن انفصل الفلسفي عن الديني وترعرع بعيداً عنه كعاد يشكل أداة الخلاص الانساني أمام ظلام الكون والنفس معاً ولكنه بعد هيجل مال الى التفكك بل والى التخصص حتى ضاق المشغل الميتافيزيقي ونهبت بقية البيت الفلسفي، وترى الفلسفة أن المخيلة هي التي تنتج الشعر والمخيلة جهاز نفسي ينتج أخلاطاً كثيرة فيها ما هو نافع وفيها ما هو ضار ولذلك فهي تحتزن الضار كما تحتزن النافع وب نشاطها تحرر كل ذلك وهكذا قد يكون النص الشعري ضاراً إن ترك له العنان وعليه يجب ان يتقيد أي يجب ان توضع القيود على المخيلة لمنعها من انتاج الاشياء الضارة ولكي يحصل ذلك فعلى العقل ان يتدخل وكلما كان تدخل العقل اقوى انتجت المخيلة شعراً نافعاً بل وكلما ارتفعت درجة ذلك الشعر أي ان احتكام الشعر الى السفسطة هو نوع من علو الشعر واحتكامه الى

الجدل هو علو اشد واحتكامه الى البرهان هو العلو الاشد في رأي الفلاسفة ونحن نرى عكس ذلك تماماً فكلما تحلل الشعر من الأقيسة المنطقية أصبح حقيقياً، قد وضعنا تاريخاً سرّياً لجوهر الشعر حددنا فيه مرحلة البرهان كأول مرحلة بدائية للشعر كان فيها الشعر ضعيفاً مقيداً بقانون عقلي وعملي صارم.

ان الشعر في أغلبه عند الفلاسفة، من شرور النفس وربما كانت الخطابة أقل من ذلك بكثير وعليه يجب اعتبار المرحلة الشعرية في حياة الانسان مرحلة بدائية لم يتم فيها بعد الرقي العقلي، ومثل هذا الرأي يبدو مقنعاً للوهلة الأولى إلا انه ينطوي على خطأ كبير مفاده أن الشعري يسترد هيمنته وأصوليته وقوته كلما توغل الإنسان في اكتشاف منظومات معرفية جديدة لانه سيكون الكل الأنضج والأعلى دائماً، صحيح تماماً ذلك الزعم لو ان الواقع ما زال خالياً من الانظمة المعرفية الكبرى.. أنه كان بسيطاً وليس فيه سوى الاخيلة والمشاعر تلعب بالمصائر ولكن الواقع أصبح مليئاً بمنظومات في غاية التقييد والتخصّص ولذلك فهي تحتاج الى كل غير مقعد كالشعر.. انها تحتاج الى طير يرفّ عليها جميعاً الى بخار يغطيها ويتخللها.

نحن اذن أمام نظام فلسفي مقوّض الآن بل ومتحلل عن مهامه الاولى في حل لغز الوجود والنفس ولكننا نستطيع أن نسترجع الأدوار أو المهمات التي انيطت به وعلاقته بالشعري.

كيف نظرت الفلسفة للشعر؟

يكاد موقع الشعر في الفلسفة منذ أفلاطون وأرسطو وحتى عصرنا الراهن لا يتغير كثيرا فقد اعتاد الفلاسفة تقسيم قياس المنطق الى درجات وضعوا البرهان في أوله ويتبعه الجدل ثم السفسطة ثم الخطابة وأخيرا الشعر. وعلى ذلك يكون الشعر أحد فروع المنطق المنحطة فهو منطق ضعيف ومفكك وإذا كان البرهان والجدل والسفسطة تتبع العقل فالخطابة والشعر يتبعان النفس، والخطابة في رأي الفلاسفة أعلى من الشعر لأنها منضبطة أكثر وتتحكم بها قوانين أعلى وعلى ذلك يكون الشعر قاصرا عن إدراك الكليات وليس له علاقة بها.

لقد جاء هذا الموقع الذي درج على تحديده الفلاسفة على أساس من أن الشعر منطق جزئي يرتفع بشطط النفس ولذلك فهو أبعد ما يكون عن مسك الكلي، ويشهد مثل هذا التحديد علامة فارقة في تعامل الفلسفة مع الشعر ويكاد ينتشر مثل هذا الفهم في نسيج الفلسفة في كل العصور.

وطالما كانت الفلسفة تصنف كل المعرفة وتبونها باعتبارها سيدة المعارف فأنا نستغرب مثل وجهه النظر هذه ولو أننا قلبنا الموقف كله لوجدنا أن الشعري هو الذي يسيطر على المناخ المكتوب كله في حين تشكل الفلسفة فرعا متصلا من نسيج المكتوب، أي أن الشعري هو الأصل وهو الذي يعمل على

انتاج نظام برهاني عملي يتصلب ويتكثف وتقل حريرته، حسنا وكيف يتدخل منطق العقل في عمل المخيلة، كيف يظهر ذلك في النص؟ ولنعد السؤال بشكل آخر هو: ما هو أثر المنطق في الشعر؟، والجواب دفعة واحدة هو الوزن والقافية فالشعر العربي، مثلا، محكوم بفهم فلسفي منطقي غير واع مستبطن هو الذي رسخ البناء الوزني وبناء القوافي الشعر أي ان الوزن والقافية الموسيقية هي من وضع لكي تنضبط المخيلة أكثر وأن هذا الضبط ليس من النوع الأخير (الضار والنافع) في الشعر بل هو من النوع الرياضي الذي يتحكم ببنية وهندسة الشعر وعلى ذلك يمكننا إعادة صياغة الأمر بعد أن تدخلت الفلسفة في صياغة مفهوم وطبيعة الشعر على الاسس الآتية:

١- الشعر قياس منطقي منحط.

٢- يتدخل العقل في الشعر ببناء اخلاقي يطرد الضار ويبقى على النافع.

٣- يتدخل العقل في الشعر ببناء رياضي يقيم الأوزان والقافية.

ويتطابق هذا الكشف، في الحقيقة، مع الرأي الذي يقول أن النحو العربي هو بنية منطقية وفلسفية في اللغة بعثها واضعو النحو العربي وذلك لتأثيرهم غير المقصود أو المقصود بالفلسفة اليونانية وهما على وجه التحديد سيبويه والفراهميدي.

ومن النقطة الأولى يبدأ اخفاق الفلسفة في تفسير الشعر من جعله ضمن القياس المنطقي ثم من جعله أحد منتجات النفس وليس العقل. وفي الحقيقة لا تفهم النفس هكذا بالمعنى العلمي المعاصر كما فهمها الفلاسفة إذ أن كل شيء يصدر عن العقل وهكذا بدأ الخطأ الثاني والذي جر

بدوره الى أخطاء كبرى منها كون الشعر مصدره النفس والمخيلة لذلك يجب أن تكون هناك أداة عقلية تتدخل فيه وجاء مع هذا الخطأ الثالث (الأخلاق والوزن والقافية) وهكذا ركب الشعر القديم على اخطاء متعاقبة دفعت به الى مضايقه التي نعرفها اليوم والتي تتعري اكثر فأكثر كلما كنا اكثر شجاعة في فهم معنى الشعر وغايته بل وطبيعته.

وأول شيء أساسي في هذا الفهم هو ضرورة إدراك أن الشعري يتقدم على المعرفي وهو أشمل منه وأشد تركيباً، وأن الشعر ليس ضرباً من ضروب الأدب بل هو جهاز كلي يسعى إلى ماهية العالم وجوهر الوجود وهو الأشد عناية بهذه المهمة من الفلسفة أو العلم أو الدين أو الادب إذ ان مثل هذا الفهم كفيل بانتاج شعر عظيم والا فالشعر محاط دائماً ببقية الأنواع المعرفية وهو تابع لواحد منها أو مفسر من قبل واحد منها في اقل حال.

كيف ينظر الشعري للفلسفة؟

ليس الشعري منظومة مقفلة بل هو منظومة مفتوحة ولذلك يكون بمقدرتها استيعاب الملغى والمخدوف والمجهول والمقصى والضئيل وتقوم هذه الأمور بالفائدة على الشعر وتجدد هذه المنظومة وانتعاشها وفتح طبقاتها لاستقبال معضلة الوجود ولغزه بالكامل.

الشعري نظام يقع في أعلاه نص هو الشعر أي ان نشر الشعري يظهر لنا منازل ودرجات في هذا النظام فالنص الشعر هو أرقى اشكال الشعري، أما

الدرجة الباقية والتي سنوضحها لاحقا فهي في قائمة متصلة تغذي النص الشعري وتكون معه صفة التكامل.

أما الفلسفي فهو مجموعة مشكلات ومحاور وليس درجات كما ان الفلسفي لا يتضمن أو لا يتكئ على نص فلسفي مثل النص الشعري في نظام الشعري وإذا جاز لنا اعتبار السفسطة نصا فلسفيا (وهذا افتراض لان السفسطة تيار فلسفي) فان مثل هذا النص يقع أسفل النظام الفلسفي، وهكذا نجد ان التضاد بين الفلسفي والشعري صارخ للدرجة التي يشكل احدهما مقلوب الآخر من الوجهة الظاهرية أو أن هناك افتراضا اخر هو اتصاف الشعري بالكمال واتصاف الفلسفي بالنقص وهكذا عندما يتقابلان تنكشف عيوب الفلسفي ويبدو الأمر كما لو أنه تضاد، إن مصدر الكمال في الشعري متأث من أن الشعري يتضمن كل العقل لا المناطق المنظمة أو المنطقية. وهو ليس محصورا بملكة التخيل التي هي جزء من النفس الباطنة كما تقول الفلسفة، ولذلك تقع الفلسفة ضمن الجهاز الشعري وهي جزئه المتصلب كما قلنا لانحيازها الى قوانين واحكام مغلقة، ولو اننا اردنا وضع سيناريو أو مخطط لعلاقة الشعري بالفلسفي وببقية الانظمة لا يمكننا ان نمثله بالشكل التالي:

الشعري دائرة كبرى تحتوي على دائرة صغرى هي المعرفي وتنقسم دائرة المعرفي بقطر الى نصفين نصف كامل هو العلمي ونصف آخر يضم الفلسفي والديني والادبي وتفتح هذه الاجزاء على دائرتي المعرفي والشعري.

وبعني اتصال الفلسفي بالشعري النظر الميتافيزيقي الذي قلنا ان نصف تاريخ الفلسفة وقع به نتيجة خطأ في الاجراء، فلو ان واضعي الميتافيزيقي

أدركوا ((الشعري)) لتحاشوا مثل هذا الخطأ الفادح وعلى ذلك تكون الميتافيزيقيا خليطاً تزواجياً حصل بين الشعري والفلسفي رغم أن مركز انشداذه كان باتجاه المركز الفلسفي لا المحيط الشعري، النقطة الأخرى الجديرة بالانتباه وهي ان الفلسفة مقترح وهي عبارة عن مجموعة مشكلات معرفية قد لا تتطابق (بل هي لا تطابق إطلاقاً) مشكلة الوجود كما هي بل ظلت مشكلة الوجود في خيط من خيوطها في العقل البشري، اما الشعري فلا يشكل نظامه مقترحا بعينه بل نظام الأنظمة المعرفية ورتبته الأعلى متأتية من وجود أهميته في فك اختناقات النظام دأما والذي سيعمل على تجديد بنية الشعري.

إن الشعري لا ينطلق من تأمل الوجود والأشياء بل من بصيرة مشرقة لا يعوزها التأمل فهي ضوء ساطع يرى الشاعر بها الخفي الذي يحرك الوجود أي أن الشاعر لا يرتب فهمه للوجود والعالم على أساس منطقي بل هو يراه دفعة واحدة ويحاول أن يرى ما ليس موجوداً وذلك عن طريق اللغة التي يمكنها أن تولد ما لا يوجد وهكذا يكون الشعري أشمل، وهذا كله ليس بسبب بدائيته كما يحلو للبعض أن يقول بل بسبب رقية على الانظمة المعرفية الأخرى فهي غارقة فيه بل هي بعض أجزائه.

لقد قوضت العصور الحديثة من خلال العلم والتيارات التجريبية ومن خلال النظم الأستمولوجية فكرة العقل الكلي في الفلسفة والذي هو عقل فطري ذو طباع بسيطة كما يقول (ديكارت) وأصبحت مناطق هذا العقل من حصاة العلوم المختلفة ولذلك غاب ذلك الطابع الشمولي في الفلسفات المعاصرة بل وانهمزمت الميتافيزيقيا الى جحورها مذعورة أي ان ساحة الكلي عادت تتفرع

مرة أخرى اذ لم يعد بإمكان العلم القائم على التجريبية (وهو ناقدها وداحرها الاول) أن يحل محلها، وقد شلت الأديولوجية قوة الديني وكان الادب يتسلى بالجزئيات ولذلك لم يكن غير الشعري مؤهلاً للقفز الى منطقة الكلبي ولكن دون أن يقع في اخطاء الفلسفي.

بكلام آخر لقد ازيل الخطأ المعرفي في إسناد دور الكلبي الى الفلسفة وأحيل الأمر الى الوضع الصحيح وهو الدور الذي يلعبه الشعري في التعبير عن الكلبي. وتعد مثل هذه القفزة المنعطف الأساس الذي وصلنا إليه والذي يجب على الشعري ان يستوعبه بمجدارة وقوة، وطالما ازاح الشعري الفطرة ووضعها كنوع منتج للشعر فقط نجا من العضلة وطالما أزاح الشعري التعيين نجا من العضلة وطالما تجنب الشعري مهمة كشف الأنساق الكلية، لا التلميح لها، نجا من العضلة ايضاً.

هل يشكل الشعر مصدر معرفة؟

يشكل الشعر مصدر معرفة باطنية وذوقية وليس من مهماته أن يكون مصدر معرفة مباشرة وتفصيلية وظاهرية، فمع تعدد وسائل الإعلام والمعرفة لا يمكن أن نوكل للشعر مهمة التفصيلات المعرفية والإعلامية. قد يكون الشعر مصدر معرفة بأسلوب العصر وقد يكون مصدر استبطان للروح الكبرى التي تسري في ذلك العصر ولكنه لا يمكن أن يكون مصدراً مباشراً وأساسياً للمعرفة التقليدية.

الشعر أساس المعرفة بتاريخ الروح مع الفن التشكيل والموسيقى ومع الأديان، فهو يخزن في بصيالاته الداخلية تحشد الروح ووثبتها وجهاتها وضعفها وجنوها وبذلك يكون الشعراء سدنة الروح والجمال معبرين عن ذلك باللغة البشرية التي هي مرآة العقل.

الشعرُ أساس المعرفة الذوقية أو القلبية التي حاولت الغنوصية بشكل خلص أن تعبر عنها إنطلاقاً من الدين والفلسفة، لكننا نرى أن الشعر هو أساس الغنوص وهو الذي يحرره من اتجاهه الصارم الوحيد في الدين والفلسفة، والغنوصية (العرفان) هي مصدر إلهام الأديان الموحدة والفلسفات الخلاصية التي ساهمت في نهضة الحضارة الحديثة.. وسنعمل في بحثنا (الشعر الغنوصي) على تفصيل هذه النقطة وإثبات الصلة المرجعية للمعرفة بالشعر عن طريق الغنوصية.

هل يشكل الشعريّ مصدر معرفة؟

تكوّن الرؤى والنظريات الشعرية (الشعريّ) مصدراً أساسياً للمعرفة الذوقية والعلمية والمباشرة باعتبارها قوةً شاحنةً متحررة من القوالب الأبستمولوجية، فهي أبستمولوجيا ذوقية غنوصية بالمعنى الشعري يمكن لها أن تغسل الترهلات والتكلسات التي تصيب الجسد المعرفي في كلّ حقوله. إن العقل الشعري (الخالص أو العملي) يمكن أن يكون مصدر إلهام للمعرفة وهي تجدد أشكالها وأذواقها وتكوينها لأن السيناريوهات والنظريات والأفكار التي يعلنها لتحريك الثوابت الجامدة في كل حقول المعرفة، وهو ما يجعلنا نشدد على

أن أبستمولوجيا الشعر هي القدرة على غسل وتحرير العقل البشري من بناءه
التي تورط بها عبر التاريخ، أي أنها تلعب دور المحرر من سجون العقل التقليدية
والمحرّض على تجديد طبقاته وبناءه.

ك / ن *

أنطولوجيا الشعر

إذا كان لابد من شعر جديد فلا بد من رؤيا جديدة، لابد من التخلي وبشجاعة عن كل الرؤى السابقة والاستعداد لتقبل رؤى شاملة وجديدة، أي لابد من يأس وألم عميقين، لابد من الرحيل إلى أرض جديدة وبناء بيت شعري جديد والتشبث بتلك الومضات التي تنبض في أنسجته، فهي الوحيدة الكفيلة بإرسال نورٍ مغمٍ يكون قابلاً لفك شفرات هذا الظلام، لابد من الذهاب إلى المنطقة التي يجتمع فيها النقيضان بيسر ودون عناء كما لو أنهما وجهان لعملة واحدة، لابد من تصور أمثل للشعر بعيداً عن الأجناس الأدبية بل وبعيداً عن الفروقات الحادة بين نشاطات الوعي جميعها.

ومن أجل ذلك لابد من رؤيا جديدة للكون (الوجود والانسان واللغة) لأن الرؤيا الجديدة هي التي تخلق الشعر الجديد، فبمجرد أن نغسل ذاكرتنا من الرؤى القديمة (التي تكبل ظهور الشعر الجديد) ونكون على استعداد لقبول

* هذا هو البيان الثالث وقد نشر في مجلة المسار التونسية الصادرة عن اتحاد الكتاب التونسيين العدد ١٢ /مايس/ ١٩٩٢ ص

وربما لابتكار رؤى بديلة جديدة، ستبدأ أول خطوة في ظهور الشعر الجديد..
ومع العناء الذي سنحكم فيه نظام الرؤيا هذه ستتضح معالم هذا الشعر، بعد
وقت، ومع رسوخ هذا الشعر سنكون مهياين للدخول في مغامرة التخلي عن
هذه الرؤيا التي انتجت أو أسهمت في إنتاج هذا الشعر والاستعداد لقبول رؤى
جديدة أنشط وأشمل وهكذا.

والرؤيا الجديدة من وجهة نظرنا ليست رأياً أو تصوراً سريعاً في الوجود
والمعرفة بل هي حزمة من البيانات والنظريات المتناسكة التي يعمل الشاعر على
صياغتها من خلال تجربته الابداعية وطريقة فهمه وتلقيه لمعارف عصره، ومهما
قدر للشاعر الالتقاء مع مجموعة أو تيار أو جيل شعري في نظرة موحدة للعالم
وللشعر فلا بد أن تكون نظرة كل شاعر على حدة بما يتوفر لها من تعميق
وتخصيب وحيوية أشد تماسكاً وأسبر غوراً لأنها ستتضمن الحوار المتصل للشاعر
مع عصره وجيله ووجوده كله، وكلنا نستطيع اكتشاف الطابع التلفيقي في
البيانات الجماعية والتي تقتضيها، من وجهة نظرنا ضرورات موضوعية فقط، أما
الضرورة الذاتية للشاعر فتكمن حقاً في بيانه الشخصي ولذلك آثرنا أن نقدم
بياناً شخصياً نطرح فيه رؤيتنا، كما البيانات السابقة، التي نعتقد بجدتها والتي
نرى ضرورتها الملحة في توليد شعر جديد، على الأقل بالنسبة لنا، وقد تكون
عملية كتابة هذا البيان وظهوره جزءاً من المران الشخصي للثبت من هذه
الرؤيا ووضع مستلزمات تماسكاً وصمودها، ومن المؤكد، ان بياناً من هذا
النوع سيكون قابلاً للحوار والنقاش، لأنه مقترح رؤيا، ولأنه زاوية نظر واحدة

للحقيقة الشعرية التي تحتل ما لا نهاية له من زوايا النظر، بعضها كتب وبعضها مازال في نفوس وعقول المبدعين من الشعراء والمثقفين والقراء على حد سواء. يبقى الشعر لغزاً مستعصياً شريداً بعيداً عن التعريف الدقيق، وتبقى القوى التي يندفع منها أو التي يدفع بها غريبة متبدلة لا يمكن حصرها ووضعها في أطر صارمة ولذلك كان التعامل مع الشعر، ومازال، أمراً يشوبه الكثير من التشويش والارتباك فقد نظرت مختلف المدارس الأدبية والفكرية إلى الشعر نظراً إلى غيره وفق ما انطوت عليه من مناهج ورؤى، وأتبعنا، بالضرورة، حقيقة الشعر إلى هذه المدارس، ولم تنجح في وصفها كما هي.

لقد نشأ الشعر، في بدايته، من رحم فنون القول البدائية كالسحر والخرافة والأسطورة، ولم يتطور إلا في فترات لاحقة عندما ارتبط بالطقس الدرامي ثم انفصل عن الدراما ودخل في الملاحم ثم انفصل عن الملحمة وارتبط بالأدب ومازال.

وهكذا نرى الشعر يتقلب في حقول التعبير، ويمكننا إجمالاً النظر إلى هذا التطور على أنه تطور الروح، الانساني ومحاولته الظهور بشكل أرقى عبر التاريخ.

لقد اختلف تاريخ النظر إلى الشعر، أيضاً، حسب العصور التي مرّ بها واختلفت زوايا النظر إليه بشكل حاد بدءاً من النظر إليه على أنه أرقى أشكال الروح الانساني وحتى اعتباره نوعاً من الهذر وشكلاً من أشكال الخوف والبدائية القابعة في أعماق الانسان. لكننا يجب أن نميز بين غمطين أساسيين في مبحث الشعر يختلفان عن بعضهما في النوع لا في الدرجة، وهما:

١) البحث في ما كان عليه الشعر (الدرس الشعري) وهو تقصي وتحليل المادة الشعرية التي تكونت وأصبحت أنموذجاً لحقيقة الشعر وماهيته، والتي تبحث في ماضي الشعر الذي تكوّن ووصل إلى ما وصل إليه. ويشكّل البحث في ما كان عليه الشعر أكبر المباحث وأغزرها بحكم اعتمادها على النصوص الشعرية التي ظهرت، ويكاد الدرس الشعري هذا أن يكون هامشاً وتعقيماً وتحليلاً على المتن الشعري لا يتدخل في النصوص ولا يوجهها، بل يمارس نوعاً من التأطير عليها، وقد كان الشعر يهرب دائماً من هذه الأطر التي يفرضها الدرس الشعري، ويمكننا تلمس الدرس الشعري في عدة حقول، الحقل الأوسع والأشمل هو حقل العلوم الانسانية الذي يشمل (التاريخ — البحث في تاريخ الشعر، النفس — البحث في التحليل النفسي للشعر، اللغة — البحث في الشعر من خلال الدلالة والبلاغة والأسلوب، الأدب — النقد الأدبي والبحث الأدبي) وتكاد العلوم الإنسانية تغطي الجزء الأكبر من مباحث الدرس الشعري.

ثم تأتي الفلسفة التي درست الشعر من خلال علم الجمال والذي يعتبر غصناً من غصون مبحث الأخلاق في الفلسفة، ثم الدين الذي أعطى مواقف عابرة في ما كان عليه الشعر، ثم العلم في نظراته الضيقة المتبسرة عن الشعر. في هذه الحقول انتشر الدرس الشعري وترعرع وكاد يشكل الرأي العام حول الشعر والذي تتبناه أجيال الدارسين والباحثين والمثقفين والأدباء والكثير من (الشعراء) بل وحتى عامة الناس.

ومعروف أن الدرس الشعري هنا يتناسل وفق آلية شبه حتمية لان الآراء في الشعر والموقف منه تأخذ بعضها من بعض، بل وتعتبر المواقف السابقة أسسا وأعرافا وقوانين لاسبيل الى خرقها ، وهكذا أصبحت أماننا مادة ثخينة تستنسخ بعضها وتعطي صورة مشوهة عن حقيقة الشعر.

البحث في ما يجب أن يكون عليه الشعر (الرؤيا الشعرية) وهو اقتراح وتشكيل صورة ما للشعر، إنه بناء وجهة نظر عن الصيغة التي يرى فيها الشاعر الشعر وتعتمد الرؤيا الشعرية على ما يختزنه وعي الشاعر من تصورات كبرى وشاملة ومعارف وتجارب شخصية تفضي إلى فهم خاص عن الكيفية التي يرى بها الشعر، فهي ليست مأخوذة من الماضي الشعري وهي ليست هوامش وتعقيبات على ما كان عليه الشعر، بل هي رؤيا مقترحة متصورة عن الشعر ويمكن أن تظهر هذه الرؤيا عبر أشكال وصيغ مختلفة مثل البيان الشعري والإنشاء الشعري والنظر الشعري. فالبيان الشعري هو صيغة شاملة تضم داخلها مجاميع من وجهات النظر الشعرية يسودها نوع من الانسجام والابقاع الذي (لابد لكي يكون بيانا مؤثرا) أن يعمل تفصلا بين مرحلة أداء شعري معينة ومرحلة أخرى. أما النظر الشعري فهي الأنظمة النظرية المقترحة التي يراها الشاعر مناسبة لاحتواء الفهم الخاص للشعر. والإنشاء الشعري يمثل افقو أشكال الرؤيا الشعرية لأنه ومضات مقترحة وليس أنظمة نظرية ولذلك يظهر بين الحين والآخر على شكل خواطر واعترافات وحوارات وأمان وغير ذلك. وبذلك تكون الرؤيا الشعرية مكونة من درجات ثلاث هي البيان والنظرية والإنشاء. وكلها تأمل في ما يجب أن يكون عليه الشعر من وجهة نظر الشاعر.

ومن أجل أن تكون الرؤيا الشعرية جدرة بتمثيل الشعر فإن عليها أن تطرد أو تتحاشى في الأقل النظام الاصطلاحي الفلسفي أو النقدي أو العلمي وتحاول خلق نظامها الاصطلاحي الأكثر حرية والأشد التصاقا بطبيعة الشعر، ولذلك سنعمد في هذا البيان على نظام إصطلاحي رؤيوي شعري (عماده الحروف) من أجل أن تتساق النوايا مع الانجاز ومن أجل أن نذك اشتباكاً مربكاً طال عهده يخلط بين الدرس الشعري والرؤيا الشعرية وبين نظامين اصطلاحيين يتضمن الأول أنظمة ثانوية عديدة مرحلة من مناطق أخرى ومقسورة بالقوة على الشعر، بينما يحاول الثاني أن يرى الشعر كما هو وينحت من أنساغه نظاماً إصطلاحاً خاصاً .

كون الوجود (خرائط الظلام)

في الكون مستويان، الأول عياني ظاهر بين نسميه (ع)، والثاني ضمني داخلي دفين سنسميه (ن) ، وهذان المستويان غير مفصولين ميكانيكياً، بل انهما متداخلان ، لكن أحاسيس الانسان وتكوينه البايولوجي مصمم لإدراك المستوى العياني ، أما (ن) فلا يمكن إدراكه بسهولة بل انه يتبدى لنا في ومضات كشف أو تجلٍ، ولكن هذا لا يمنعنا من معرفة أغوار النسيج الكوني وبعض صفاته. ورغم أن الكون يتمدد خارج أية خارطة أو معادلة أو تعريف أو نظريات أو رؤى من جهة لكن هذه الرؤى من جهة أخرى تقيم اتصالاً غامضاً بالطبيعة، إن معالجتنا للكون بطريقة فصل الظواهر وعزلها ثم دراستها جعل من الكون بالنتيجة

مجموعة من القطع والظواهر المنفصلة، واختفت تدريجاً الوحدة الشمولية التي تعمه وبذلك فسد وعينا العميق له مقابل مجموعة من الفوائد العملية التي حصل عليها الانسان من تجزيته للظواهر. وطغت العلوم بصورتها المشوهة المتسرة وكان ذلك مضرًا بالحقيقة الكلية أولاً ثم بمن يمثل هذه الحقيقة تعبيرياً ونعني به الشعر. لقد سقط الشعر ضحية النظرة التجزئية للظواهر، ولم يعد يغذيه مصل يتدفق من رؤيا شمولية كان يمكن أن تكون سبباً في إنعاشه وظهوره القوي، وهكذا نشأت أنماط شعرية عيانية مبترة لا عمق فيها ولا غور، تتناسب مع محدودية إحساس الانسان بالظواهر التي على السطح ومع التجزئ الذي يعم هذه الظواهر. ومن هنا بالذات... من هذا الاعتراض الاساسي سنعيد بناء رؤيتنا للكون وللشعر معا وسنرى أننا أمام مفارقات يصعب علينا تبني جوانبها الضعيفة والهزيلة لأنها ستزيد الأخطاء كل مرة .

يرى الشاعر الكون كله على أنه بحر هائل من الطاقة وما وجودنا المادي فيه سوى نبضة ضئيلة تظهر على سطح هذا البحر ثم تندمج أو تختفي في هذا البحر لتظهر فيما بعد على شكل نبضة أخرى، إن وجودنا اشبه بالموجة التي تظهر وتختفي في بحر الطاقة الهائل هذا.

ولهذا السبب تنتقل بعض قوانين هذا البحر(ن) الى الموجة من مستواها النضمي إلى المستوى العياني، ونتوهم في هذا الظهور وفي هذه القوانين أشياء وملاحظات لا تمثل حقيقة الكون كله. ان الظاهرة وهي تنتقل هكذا تفقد الكثير من صفاتها الكلية، وتظهر بصفات مغايرة وقد تكون معكوسة يظهر أي شيء أمام عيوننا على أنه مستقل منفصل عن حركة الكون الكلية، أما حقيقة

الامر، فهي أن هذا يحمل معه انعكاسات ومعلومات وخرائط الكون بأكمله، ولذلك يقترب وصفنا لأي شيء في الكون من تحديده على أنه حزمة من الطبقات أو الكثافات التي تحمل نظاماً رمزياً لكل شيء آخر سواه.

لا توجد أجزاء منفصلة في الكون لأن كل شيء متداخل مع كل شيء في النظام العميق (ن) حيث الأشياء تلتف حول بعضها وتكون أبعادها هناك متعددة وليست ثلاثية أو رباعية، أي أن المكان والزمان في المستوى الضمني (ن) لا يعود كما أدعت الفيزياء الكلاسيكية بثلاثة أبعاد، أو بأربعة أبعاد كما ادعت الفيزياء الحديثة ولكن الأشياء عندما تطفو أو تظهر على السطح العياني (ع) نتوهم أبعاداً ثلاثية ورباعية لها (تكون العين مستبطنة للنون ومتقدمة ظاهرة بحرف العين).

إن الحركة في المستوى (ن) ليست كما تظهر لنا في المستوى (ع) فهي ليست الارتحال من نقطة لأخرى عبر المكان والزمان بل أن حركة الأشياء هناك هي درجات متفاوتة من الكشف موجودة كلها في ذات الوقت، ولذلك فالحركة في الزمن (أ) هي شكل ظهور المادة في الحاضر والحركة في الزمن اللاحق (ب) هي شكل آخر (وليس متتابع) من نفس الحاضر، أي أنه درجة أخرى من درجات الكشف، وهذا التقسيم المخطوء يصح على الأشياء وهي في المستوى العياني، ولكنه من اختراعنا نحن لا كما هو في الحقيقة.

إن المستوى (ن) يكاد يمثل العوالم تحت الذرية والعوالم فوق الجرية حيث تبدو القوانين (ع) لا قيمة لها ولا تمثل الحقيقة، ولهذا بدت نسبية أنشتين وقوانين الكم غامضة بعض الشيء لأنها كانت تتجه نحو تفسير ظواهر المستوى (ن)

ولكن النسبية والكم بعملهما هذا نقلا تلك الشريحة من البحر (ن) إلى مستوى العيان أيضا وأصبحت الحقيقة والعقل البشري تواقين إلى ظهور قوانين وأنظمة ضمنية جديدة. وسيحاول هذا البيان خلق ظهير رؤيوي من هذا النوع يبحث في مستويات نون التي مازالت غاطسة في البحر.

هناك إذن تحت سطح الأحداث حركات وترتيبات أعمق ولها قوانين أعمق وهكذا تكون المعرفة التي تراكمت منذ فجر الإنسان عبارة عن خرائط للمستوى (ع) لأنها خرائط شظايا وظواهر عيانية، لكن الشعر حاول طيلة تاريخه أن يتصل بالمستوى (ن) إلا أن قوى الرؤيا التي تقف خلفه لم تستطع دفع الشاعر إلى قلب أو نقطة النون بل ظل مترددا تجذبه عواصف السطح (ع) والحاجة الى تمثيل وعكس الحياة العيانية.

إن جوهر هذه الرؤية الكونية يقودنا إلى التعامل مع الحياة المعلنة والحقائق المعلنة على أنها حقائق يشوبها النقص وتفتقر إلى العمق.. وهذا يتناسب مع موقف الشعر وإرادته. إن احتضان المعرفة البشرية على أنها تكوينات وعي يتناسب مع المستوى العياني للحقائق، أما البحث تحتها وتحت الأشياء عن المستوى الضمني الذي يستوعب تلك القوانين لكنه يعطي حقيقتها بطريقة عميقة جدا.

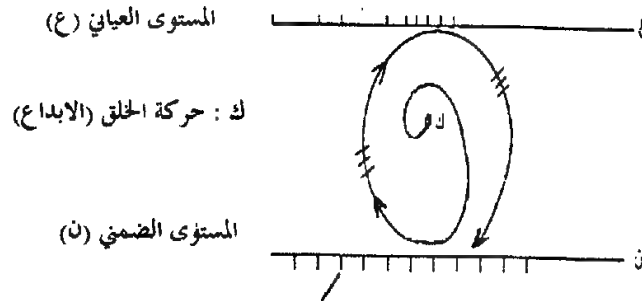
إن أي شيء في الكون يسقط عليه ضوء فيعكس هذا الضوء منه إلى كل شيء آخر سواه وهو يحمل معه كميات لا تقدر ولا تحصى من المعلومات عن هذا الشيء وقد تشمل هذه المعلومات نظامه الذري وتكوينه الداخلي وشكله الهندسي وعلاقاته مع الخارج وتقاطعاته وانفصالاته، وهكذا يستقبل كل شيء

نظام كل شيء آخر ويتضمنه، ولذلك تحمل أية ذرة في الكون تاريخ الكون بأكمله، أما الانسان فيحمل في جسده مناظرات هائلة وعميقة للتاريخ الكوني واحتمالات انكشافه وانظماره ثم أن الأشياء بحد ذاتها تبدو في المستوى الضمني (ن) أمواجاً مكثفة متداخلة تنسج ظهورها مع نماذج الطاقة التي تتدفق في الكون، إن كل شيء في هذا المستوى (ن) مهما كان صغيراً أو كبيراً يحتوي على مخطط للكون كله بما في ذلك الماضي وتضمينات المستقبل.. وهكذا يتبدى لنا الكون نوعاً من الهولوغراف (لوح تصويري تظهر في أي جزء منه صورة المشهد كاملاً) أما كيف تتم الحركة في هذا الكون فأن ظهور الأشياء على السطح العياني (ع) له يظهر بنوع من التعاقبات الموجبة التي تبدو وكأنها انتقال من مكان إلى آخر أو من زمان إلى آخر في حين أنها كلها موجودة، وسبب ظهورها المتباين هذا هو حركتها الموجية والتي هي في حقيقتها ليست حركة بل ظهورات متعاقبة على السطح نربط نحن بينها ونسميها حركة وهكذا تبدو الأشياء الساكنة مشدودة للنظام الضمني بقوة شديدة لأنها محتجة (تبدو غير متحركة) ولكنها في الحقيقة خاضعة لحركة شاملة كبرى لا نحس بها.

د/ن

مادام الكون يسبح في نسيج هائل من الطاقة وما دامت المادة التي فيه لا تشكل سوى طفق صغير فيه أو تصدع في زجاجته، والمادة داخل الكون في ضوء مجمد أو طاقة متجمدة وتمشي أقل من سرعة الضوء، ولذلك يمكن أن نحس ببعضها (لأن هذه السرعة القليلة تتلاءم مع خلقنا. ان (ن) يكون هو بحر

الطاقة الهائل هذا والمستوى الضمني الذي تسبح فيه الاشياء. لكن المادة التي تتحرك عيانيا والتي نحس بها هي إشارة أو علامة أو إتجاه في سديم الكون اللامتناهي ويمكن أن نطلق عليه تسمية (ك) فالجرات باعتبارها وحدات كونية مادية هي (ك) الكون ربما يسبب حركتها الواضحة أي بسبب نقلها لتشظيات أو جهويات الطاقة من المستوى الضمني أي المستوى العياني وهكذا تعمل حركة (ك) على تمهيج بحر الطاقة (ن) ونقل احتمال من احتمالاته إلى المستوى (ع) ثم العودة بهذا الاحتمال إلى المستوى (ن) وحجبه وتشكل هذه الحركة جوهر الخلق والابداع الكوني إذ تتصل دوائر النقل من (ن) إلى (ع) بصورة لامتناهية بواسطة (ك) وينتج عن ذلك رقيا وغايات عليا، ترتيبات أعلى وأشمل وأشد تركيبا تفصح عن غاية الوجود وسبب حركته.



إن حركة (ك) الأولى من (ن) — (ع) هي حركة خلقية غايتها إظهار جوهر العالم بثلاثة أبعاد.

((أما حركة ك الثانية من (ع) — فهي حركة عدمية غايتها اعطاء هذا الجوهر أبعادا جديدة.

وهكذا تسعى الجرات، في حقيقة الأمر، لعمل سلسلة خلقية، فلو أتينا على الأرض باعتبارها المجال الحي الذي نتحرك فيه ضمن مجرة (درب التبانة) لاكتشفنا حركة مماثلة، فمستوى الأرض الضمني هو طبيعتها اليابسة والمائية والهوائية أما الأرض فهو السلالة الحية من الفيروس الحية من الفيروس، وتشكل الحياة كلها مستوى نونيا عميقا يلعب فيه الخلق العاقل (الإنسان) دور الكاف حيث هو الذي يشع فيها حركة مماثلة وتستوجب حركته هذه انتقالا من المستوى الضمني الى المستوى العياني ورجوعها الى المستوى الضمني بتركيب أعلى وأدق.

نون الإنسان إذن سطح مبهم غامض يبدأ من الفيروس وينتهي بالقرود، فهي أنواع وأجناس كثيفة وغامضة من المخلوقات التي هي احتمالات خلق.. احتمالات اصطدام الكاف الكونية بالنون وتعدد أشكالها، وربما تضمن ذلك مخلوقات مندثرة أو مخلوقات محتملة الخلق.. لكن هذه الحركة المستمرة لكاف الخلق في الحياة قد تنتج كائنات كبرى أعلى رقا من الإنسان لا ترى ولا تحس، ولكننا قد نعيش في أحشائها أو على جلودها أو بين ثنايا عضلاتها.. هذه الكائنات التي تطمس في مستوى ضمني لم ينكشف بعد، أما كاف الإنسان فما زالت تدور بين المستويين (ن) و (ع)، وهي نتيجة زواج علوي/سفلي، إلهي/حيواني. وهكذا يمكننا تخيل كائنات أعلى (كائنات مابعد السلم الإنساني) وهي كائنات

يمكن أن تكون عروقها نابذة في ماسات عقلية يحتفظ بها وعينا مخبأة في الأقصى البايولوجي أو الميتافيزيقي.

والآن يمكننا أن نتوسع قليلا فنقول التلايب الضمني (ن) هو عبارة عن شفرات الترتيب العيني (ع) بل ان ان شفرات (ن) هذه تتضمن جميع احتمالات (ع) الظاهرة ولكن الذي يحصل بدقة هو عمليات حجب تقوم بها (ك) ر نوعا أو طريقة أو جزء يطفو على السطح العيني. وبدقة أشد تتضمن (ن) جينات (gens) أو شفرات خلقية تشبه ما موجود على الحامض النووي DNA (دنا) الناقل لهذه الجينات وعندما تهيج البنية الجينية الضمنية (ن) بواسطة القوة الخلقية (ك) التي تقوم باعطاء احتمال واحد لظهورها (وهي التي تتضمن شفرات جميع احتمالات الخلق) فإن عملية انتقال (ن) إلى (ع) سيضعها داخل البنى العيانية الآتية:

١) بنية الزمان.

٢) بنية المكان.

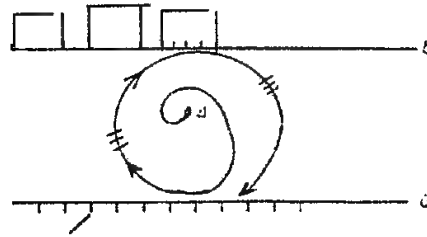
٣) بنية المادة.

٤) بنية المجال الذي يحيط بالمادة.

وهذا يعني أن المستوى (ع) مقيد بمجموعة من الظواهر ولكنه في حقيقة الأمر يجد دفعا من (ن) فهو لذلك عبارة عن بنية مضطربة تحاول أن تعود إلى توازنها بعد أن تخلق تعقيدا أعلى وأشد صرامة ولكنه يعود إلى المستوى (ن) بعد أن أحدث خلقا مركبا سيدفع مادة جديدة من المستوى نون بالظهور وهكذا تتخلق الحياة المركبة التي هي سبب نشوئنا، إن (البنية المضطربة) التي تسود

السطح العياني هي بنية صيرورة متحركة في حين أن (البنية الساكنة) التي تنظم داخل الظلام النوي هي بنية كينونية ساكنة (كينونة تحمل معها الكون كله) وهذه البنية المضطربة تحتاج دائما إلى طاقة تتسرب داخلها لكي تبقى. ولكنها تحمل حولها حقلا شكليا هو الحقل (ل) يمنعها من أن تكون شيئا آخر أو تتحول تحولا نوعيا. إن هذا الحقل (ل) هو الذي يعطي (المادة، الكائنات الحية، النصوص) شكلها وحركتها المنظمة ويظهر المستوى العيني محتشدا بحقول لا نهاية لها تخص كل ما يظهر على السطح، وإن تداخل الحقول مع بعضها سيمارس تعديلات كثيرة على شكل كل حقل مستقل وسيجبره ذلك على اتخاذ حقل أشد مناسبة بل أشد تكيفا، وإن تعزز الحقل وظهوره المستمر يتسبب في تكوين مضمونه كلما مر الزمن. وهكذا يمكن أن نقول بأن القوانين والظواهر الثابتة للأشياء هي عادات عقلية تكررت وتعززت على مر الوقت. إن البنية المضطربة المحاطة بحقل (ل) على السطح العياني قد تتبدد ولكن حقلها يبقى ليمارس نوعا من الذاكرة على السطح وهكذا ينشط الماضي أو يبنى الماضي على سطح الحاضر باعتبارها حقولا غابت مضامينها تتساق مع البنى الحاضرة.

الحقل (ل)



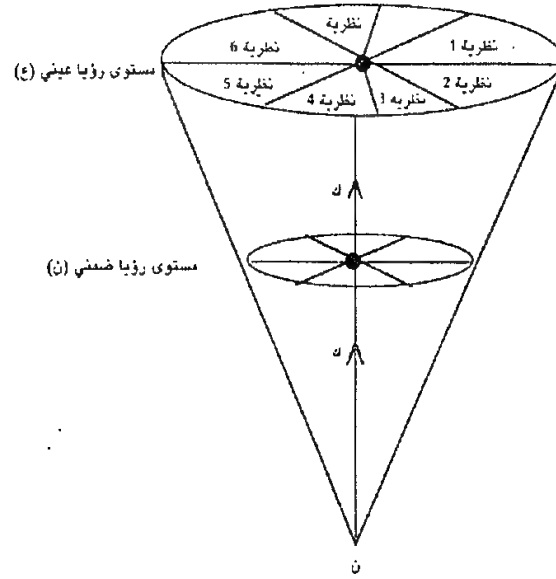
شفرات مختارة

شفرات أو جينات كلية

وفي هذه الحركة من جين نون (بواسطة ك) إلى عين إلى لام هذه الحركة التي يمكن اختصارها حروفيًا بالشكل التالي (ك ن ع ل) هي الحركة الألفية التي تحاول ضم الموجودات الكونية وتحاول تخليقها وتكاد تنطبق على المادة الحية (بكتريا أو فايروس أو نبات أو حيوان) وعلى المادة غير الحية (معادن أو مركبات عضوية) وعلى المادة العقلية (النصوص) وسنعود إليها تفصيليًا عند مناقشتنا كون الرؤيا وكون اللغة. ولكن كان لابد من توضيح خرائطها هذه لتكون المهمة القادمة يسيرة إلى حد ما.

كون الرؤيا (خرائط العقل الشعري)

الرؤيا الشعرية تستند إلى رؤيا الكون بصورة صحيحة وإلى تفسير حركته وحركة الأشياء الظاهرة فيه وهكذا تعول هذه الرؤيا على حركة الوجود وتأخذ منها بل وتشكل معها مستويي ترتيب متعاشين يمكن أن يعاد تكوينه لكن الرؤيا الشعرية هذه يجب أن تأخذ مادتها من المستوى الضمني (ن). وعندما يمارس الشاعر تخليقه لهذه الرؤيا من المادة الضمنية ستضمن وهي تخرج إلى السطح (ع) احتمالات نظرية كثيرة كما أسلفنا:



يتغير النظر الى الشعر حسب مستوى الرؤيا وحسب زاوية النظر وينتج عن ذلك أن الرؤيا تضم حزما نظرية متعددة يمكن أن تكون أنظمة جهوية متعددة لكن جوهر الشعر باق كما هو. إذن وجهات النظر هي التي تتغير فتغير المشهد الشعري وتكاد تكون هذه الوجهات لعبة الفهم الدائم أو لعبة الترتيبات المختلفة للرؤيا الواحدة وتكون فضيلة هذه النظرات او النظريات الجديدة للشعر ليس في تفسيرها وتحليلها فقط بل في عملها كموخر للذات الانسانية الفاعلة (ك) لكي تعطي شيئا جديدا ولكي تفتح المستوى الضمني. لان هذه الذات وهذا المستوى لا يعطيان شيئا إلا اذا استنفزهما نظام رؤيا. يمكننا ان نمسك فانوسنا وندخل تحت المستوى العياني، يمكننا بواسطة ال (ك) أن نصيء

بعض مناطق الظلام التي تمتد شاسعة تحت هذا السطح ثم الدخول الى الكهوف والغابات التي يرف عليها صمت أبدي وتعج بأسرار لا نهاية لها. النون تجمع المتناقضات والمتقابلات وهي حياة ميتة والموت حيا هي الظلام الذي يختزل النور في داخله والنور الذي يختزل الظلام، هي الثنائيات متخفية في بعضها وهي الترتيبات التي تحفل بالتوتر الصامت.

وتكاد (ك) الرؤيا هذه تشبه (ك) الذرة التي هي الألكترون وهو يدور حول النواة الحافلة بالتناقضات داخلها وهي نون الذرة، الألكترون وهو يدور حولها ويسبب شحنتها وحين يزداد أو ينقص يتحرك العنصر ويتحول وتشيع فيه حيلة فيزيائية نشطة. واذا ذهبنا الى الاخصاب في معظم الكائنات الحية فاننا سنجدته مكوناً في الأساس من بيضة أنثوية كبيرة ساكنة هي النون ومن حيمن ذكرى نشط يقع خارجها هو الكاف وحين يهاجم هذا الكاف البيضة فانها تستفز وتتحرك وتبدأ بالانشطار لتخلق فيما بعد الكائن الحي الذي تنتسب اليه. إن الحياة بكافة نشاطاتها اليومية نون يسبح في نون إلا ان الابداع هو الكاف الذي يفجر ويشطر ويألق الحياة، اللغة نون والشعر كاف يضرب هذه النون فيحيى فيها مهمة الخلق والابداع.

يعمل الشاعر المبدع على مسك الكاف وتسييرها بالطريقة التي تخصب وتشق لآلىء هذا الظلام وتحوله من ظلام غفل غير مميز الى ظلام تنبثق منه قوى واشياء لاعهد للبشرية بها. الشاعر الذي يضرب بالكاف مادة الكون واللغة، هو الذي يؤمن ايماناً كاملاً بأن النون هي تطابق العالمين المادي والمثالي وحركته

هي حركة الخلق فيهما بينهما لذلك لا ينتمي الشاعر الى الجدل المثالي أو الجدل المادي بل إلى الجدل المطلق إلى جدل الكاف الذي يتخذ من الحركة الكونية الدائرية للكاف أساساً له.

إن وظيفة الشعر اذن وظيفة كافية ولكن مادته أرضية/ سماوية أي نونية بمعنى من المعاني وهكذا يكون علم تشريح الشعر نوني وعلم فلسفة (وظيفة) الشعر كافي وينتق من كل هذا دفق مادة وطاقة الكون واتحادهما العميق. ان نقطة الخلق إذن كافية ومادة الخلق نونية واتحاد النقطة بالمادة هو أول حقيقة في كشف ظلام الشعر وهو أول خريطة من خرائط المستوى الضمني. كيف تعمل الفلسفة الكافية هذه من أجل الوصول الى النون العمياء المطلقة؟ كيف يصل الشعر إلى ظلام الشعر؟

ان هذا يفترض منا أولاً نوعاً من التهدم أو التخلي المطلق عن أي شرط فني مسبق أو حتى أي شرط فني مسبق أو حتى أي شرط انساني معروف، إنه البدء من الصفر من أجل سلسلة قادمة من الامتلاكات الجديدة والنوعية التي توصلنا الى كرة النون التي تترائى لنا فيها كل أدغال الكون ونفاياته وهي تعكسها ولا تحتويها وان هذا يتطلب ايماناً مطلقاً من الشاعر برؤيته وبما سيكشفه وان لا يشك ولو للحظة واحدة بما يفعله وأن الأخلية والصور والقوى التي يطلقها في نصه هي أمر واقع حقيقي ولو تسرب الى نفسه شك بما يفعله فانه سيضيع الطريق الى (الحقيقة الشعرية)، ستسقط منه المشاعل (الكافات) وسيصبح كاذباً وأعمى. يشبه الشاعر هنا الشخص الذي يسير على

حبل مشدود بين عمودين فأن تلفت أو شكَّ بقدرته على السير على الحبل
سقط على الأرض وتحطم.

ليس هناك فردوساً مفقوداً يحاول الشاعر استعادته كما تقول السريالية بل
هناك فردوس مفقود يحاول الشاعر استعادته كما تقول السريالية وهناك
فردوس ممزق يعيش معنا يحاول الشاعر تركيبه وتقديمه للبشرية هناك مثال ممزق
هنا وهناك، هناك جمال مبعثر يحاول الشاعر التقاطه وإعادة صياغته.

إن البحث عن قوة واحدة تحيط بممالك الجماد والنبات والحيوان والإنسان
هو ما يقع في صلب اهتمام الشعر، لأن هذه القوة أو البوصلة هي التي ستعيد
ترميم الفردوس وسيكون اللقاء هيماً بين الممالك الأبعد التي تشكل فضاء هذا
الفردوس، هذا الفردوس الذي يقضي دفعة واحدة على الفرق بين العقل
والجنون وبين الحلم واليقظة وبين الحزن والفرح، لقد عمقت المصطلحات الهوة
بين هذه الحالات وقد كانت متحدة تماماً كما كانت الذكورة والانوثة في جسد
واحد وما آثارهما إلا دليل على وجودهما سوية.

هل الفردوس الممزق هذا مظلّم ؟

إنه مضيء وممزق ولكنه يقل إضاءة كلما حاول الشاعر جمع مادته
واعمدته وخرائبه، وهكذا يجتمع الفردوس كاملاً في الظلام وتلتحم شظاياه
وهذا يوحي أن إله أو قوى الظلام هي التي ترعاه ولذلك من الأفضل الحوار
معه . فأين تكمن هذه القوى ؟ هل هي موجودة حقيقة ؟

إن الأمر يتعدى ذلك إلا أن في الآثار المكتوبة القديمة ما يوحي بوجودها بين
تضاعيف النص لا في حقيقة الأمر، إن كتب السحر الشرقي لا بما هي عليه

كآثار مكتوبة تدل على هذه القوى وكذلك الحكايات الشعبية القديمة ، كتب الجنس والخوارق والعلوم القديمة والمدونات الدينية الغامضة المريبة... النصوص الرجيمة والوثنية وغير ذلك .

أما في الآثار المرسومة فليس هناك سوى تلك الرسوم الملتبسة البدائية العربية والشرقية والقروسطية وتلك الايقونات الدينية لشعوب العالم القديم والوسيط.. تلك الآثار المادية توحى بترميز غريب ومخيف معاً.. كلها تسكنها قوى الظلام ولكنها تشع نوراً قوياً في الروح.

الآثار المادية مثل القلاع القديمة والقصور المهجورة والأضرحة المظلمة ما هي الا تشظيات من الفردوس الممزق ويوحى ظلامها بعتمة الفردوس. إن الديك الذي يصيح كل فجر ويعلن عن بدء تمزق الفردوس وتشظيته الى رسوم ولوحات واثار وقصائد لا بد من إسكاته في النهار حتى يبقى في الفردوس ملتحمًا مكتملاً، لا بد من إخفاء هذا الديك داخلنا أما كيف؟ فبأشاعة نون مخصبة (نون مضروبة بكاف) تعمل على تبادل الأدوار بين الأشياء.

إن تحت السطح الشعري ديك خفي ولا بد من إبقائه متوازياً كي لا يعلن النص الشعري عن تضاريسه السطحية المكشوفة وكي لا يضيء الضوء أعماق هذا النص السرية التي لا تكشف بسهولة على انها مجموعة من الجازات والاستعارات.

يلتقط الشاعر ليله هذا ويمارس أثناءه دوره الجمالي المرعب في الجنس والحب واللعب والسهر والخمر والكسل اللذيذ وكل افتتاحات الجمال الكثيفة والغامضة. هناك اذن اثناء الليل وخلف النهار قوى وكائنات تبرز مادة العالم

من جديد وتخييط نسيجاً آخر له وستكون مهمة الشعر الاولى التقاط هذا النسيج وتبصير الانسان به، ستكون مهمة الشعر دفع رموز وشبكات هذه الخياطة الاخرى.

ان كل ما يحصل في الكون له صدى في الانسان ولكنه صدى حيّ وهذا يعني ان حركة البروتوبلازم في الخلايا ودقات القلب وتسرب السوائل والتنفس إشارات الى كثافة كونية ما والى تاريخ كوني حصل وأظهر صداه في الجسد البشري. إن تأريخ المادة وتاريخ الكون مسجل شفوياً في جسد الانسان وان غموض هذا الجسد يدل على غموض أكبر في الكون وهذا الغموض الكوني ينتقل عبر الجسد الانساني الى الشعر وبذلك يخفي النص الشعري في ظلامه أسرار الجسد الانساني أولاً ثم اسرار الكون من خلال هذا الجسد ولذلك تصبح الفجوات والاشباح والانقطاعات في النص الشعري أمراً طبيعياً بل وضرورياً فهي أصداء مقابلات أخرى مثلها .

لاشك بأن الشاعر وهو يمارس دوره الخارق هذا لا بد أن يكون، دون غيره، إنساناً عائداً من حياة أخرى.. من ماضي الكون ومن مستقبله (حياة ما بعد الموت) والا لماذا يهذي بهذه الطريقة؟ إن هذيانه الغريب هذا هو مدونة من مدونات عالم آخر أما في الماضي الكوني أو في مستقبله وهو في الحالتين مثل آدم ساقط من فردوس أو مثل إبليس ساقط من جحيم ولذلك فان عليه أن يصف ما كانت عليه حياته ادما وابليسا ، عليه أن يتحدث عن التفاصيل التي كانت أمام عينيه في الحياة الأخرى تلك التي تشظت منها، في الليل وخلف النهار، ظلال قوية ناتئة تزيد متعنا وتعلي غنفا الروحي وتكون مادة الشعر. أن

الشاعر، جلّ اسمه، وهو يغري الآخرين بعالمه الخاص هذا يتطلع حقيقةً إلى إزاحة القشرة التي تغطي حياة الآخرين والتطلع إلى تحت الأدمة... إلى عالم مشتبك غامض وجميل وتماثلما كان يبدو في الأزمان السابقة استحالة التقاط اصوات كونية تأتي من مصادر بعيدة أو صورة النجوم التي تبعد عنا ملايين السنوات الضوئية. يبدو لنا ان الشاعر ينطق لا عن رغبة في الهذيان بل في اشتباك حقيقي لأصوات تنبثق من الأشياء التي حوله ومن اعماق الكون .. أصوات تدل على أشياء حصلت ذات يوم ابتداءً من الانفجار الكوني العظيم الذي كان فاتحة خلق المجرات الكونية.. هذه الاصداء والاصوات تلقي نفسها في أعماق الشاعر وتبعث فيه الرغبة في توليف ما يرادفها لغة.. ما يشبهها ، ولذلك تأتي مناطق الغموض والجمال السرية .. الاصوات الغامضة أحياناً والتي تدل على تحشد صوتي كوني ألقى موجاته هذا الشاعر دون غيره .

كذلك يتحول الشاعر إلى شريط سري وخاص تسجل عليه الحوادث الكونية ويتجول هولوجرافه داخل أعماق الكون أو بالأحرى امتلاكه للوح حساس يلتقط صوراً كونية سائلة أو آنية تحصل هناك في تخوم الكون أو حافته وتبحث بأضوائها إلى الأرض لكن اللوح الحساس الكامن في نفس الشاعر الوحيد المؤهل لالتقاطها وفك شفراتها ثم عرضها في القصيدة، وبذلك تحتوي القصيدة على تحشيدات صوتية وصورية مصدرها الأساس ما ينبعث من الكون من صور واصوات حتى تصبح مهمة الشاعر الأساسية نقلها إلى قصيدة وربما فك بعض شفراتها.

الشاعر سيميائي حديث يئس من الكيمياء والصناعة وانتهى حلمه الذهبي في أن يصنع إكسير الحياة أو يحول الرصاص إلى ذهب ولكنه خط له طريقا آخر، لقد ذهب إلى نون العالم إلى نون الحياة ونون الكتابة ومارس السحر كثيرا حتى ثبت ما أرادته، ولأنه فشل في اقناع الآخرين فقد استعاد ضبط التصوف واعتزل. وهكذا يكون الفرق بين السيميائي والفيلسوف مشابها للفرق الحالي بين السوربالي والميتافيزيقي فالأول يسعى إلى العالم الخارق بينما الثاني يسعى إلى العالم الخالق، الأول وثني والثاني مؤمن.

وهكذا يكون الشاعر سيميائيا بمعنى أنه يمارس الوثنية من خلال السحر والإيمان من خلال التصوف الذي ينبض بجوهر وثني أيضا ولكنه ملتصق تاريخيا بالأيمان.

العناصر البسيطة تتفاعل والمركبات تختلط.. هذا ما علمتنا إياه الكيمياء، ولكن تقدم التقنيات جعل المركبات تتفاعل أيضا فابتدأ ذلك بالمركبات اللاعضوية ثم العضوية ثم الأحياء.. حسنا سيتحقق إذن ذلك الحلم المذهل في ظهور أحياء جديدة أعلى من تفاعل أحياء قبلها.. حسنا، سيتحقق ذلك الحلم المذهل في ظهور إنسان جديد لا بالثقافة أو الوعي أو الوعي التحضر.. بل هو نتائج تفاعل كيميائي (أو سيميائي بشكل أدق) بين حقلين انسانيين (ل+ل) (ل+ل) أو بين حقلين انساني وحيواني (ل+ل) (ل+ل) أو بين حقلين إنساني وجامد (ل+ل) (ل+ل)، ولا أعني بالتفاعل هنا الاتصال الجنسي بل اختلاط العناصر والمركبات وفورانها لدرجة ظهور كائنات أخرى في الليل.. أعني في أرض النون. كم هناك من النداءات التي تتقاطع والتي يبعثها

اناس مختلفون وتتصل بنداءات أخرى قادمة من حقول الحيوانات والنباتات والأحجار وعلى الشاعر ان يتوجه في مركز هذا كله وأن يضبط بكافة (ك) حركة كل هذه الحشود من النداءات.. أن يسيطر عليها كلها وأن يضع برامج شبه كومبيوترية لكل ذلك.

المهم أن يعرف الشاعر كيف يتحرك في هذا الظلام فان اعتراه الخوف مثلا فانه سيتخطى ولا يعود مؤمنا بإمكانية كشف اللون بالشعر. إن الشاعر هو الوحيد من البشر الذي يستولى عليه شعور بأن في السلالة الحيوانية التي يتربع على عرشها ما هو أعلى وأرقى من الانسان ولذلك فشعره يتجه لهذه الكائنات ويخاطبها وليس للانسان وهكذا لا يهتم الشاعر فقط باعماق الكون أو الذات بل بعدمهما أو نفيهما لحساب كون مضاد ونفوس أخرى، وهكذا إذا كان الكون كرة مضيئة كبرى والذات كرة مضيئة صغرى فإنه يتجه الى مقابلاتهما (الكرة السوداء الكبرى والكرة السوداء الصغرى) وبذلك يكون المستوى الضمني(ن) هو أرض الشعر ومسرحه وربما تكون الكاف(ك) هي السبيل الوحيد لإضاءته.

إن كوزمولوجيا النون هي كون تحتاني مظلم يعج بالأسرار والشعر وهو يرتبك ويشعر بمرارة اليأس أمام حياة السطح وما يجري على الأرض بضمنها الدهشة السهلة التي تخلقها المفارقات هذا الكاف يغوص عميقا ويرى حشدا لا متناها من الأسرار التي تحرك الوجود من بعيد وهذا هو حقله الوحيد وربما الأبدي فهو يجد نفسه هنا بين هذه الاسرار الصماء المتخفية يصطدم بها .. يحركها... يجادلها ويصنع لها مليون مفتاح ولا يمل ... إنه كاف هذا الحقل

النوبي. لقد تناثرت هذه الأسرار والاشارات الصماء كعلامات نبوءة وكشف
قذفها الباطن الكوني لاستدراج النفوس العظيمة والكشف عن معنى العالم.
إن الطريقة المثلى في النظر الى الشعر هي في محاولة جمع ما لا يجمع من
الكون الشعري الظاهري ذلك لانها بالفعل تجتمع ضمن النون الشعري الذي
ستكون مهمة الشعر فتح أدراجه وملفاته ، إن الوجود بما هو عليه مما نراه
ونحسه لا يحتوي على جوهر الشعر لانه من الظواهر المتدفقة المتناقضة، إنما بنى
مضطربة وحقول لامرئية لكن هذا الجوهر قد يستنفر فيظهر عندما تحاول رؤاها
وقصائدنا اختراق السطح والاجتماع عند حافة البئر التي يتداعى فيها جوهر
الشعر ذلك بجوهر الذي ستمسكه البصرة العالية من السقوط ثائية في أرض
النون، تلك هي فضيلة الرؤى والبيانات والنظريات التي تعمل بجوار القصائد
الكبيرة في محاولة للتحشد وإعطاء مركزها صفة أو مكان الجوهر الذي سيصعد
تلقائيا من المستوى الضمني فيبدو منكشفا مستعدا للسقوط عند أي اهتزاز أو
اضطراب .

جوهر الشعر إذن تحكمه أو تسيطر عليه طرق النظر والرؤى اما مادة هذا
الجوهر فستتدفق ، النظريات تمنح الجوهر شكله وخارطت أما تدفقه داخل
خلية الشكل فيتم في النصوص الشعرية . إن النظريات الشعرية عبارة عن
خرائط متداخلة مع بعضها يتولد من تقاطعاتها وثنياتها بؤر وإضاءات تفتح
الطريق ، هذه النظريات آيلة الى الدفن ولكن من نشوئها وموتها تتولد الطرق
الشعرية الجديدة. ان على هذه النظريات سد فراغ بعضها وتحشدها بطريقة

تساهم في تشكيل رؤيا قادمة من المستوى الضمني للعقل والكون فهذه الرؤيا الضمنية هي التي تقص وتعدل وتمنح القصيدة الجديدة.

إن النظام الرؤيوي الخفي يوجد أولا ولكنه عندما يتهيج يصبح نظاما ظاهرا غير قابل للقياس أو الحصر ولذلك يحتاج منا منذ البداية صيغة دقيقة غير عيانية.. صيغة تناسب العالمين غير العيانيين اللذين يرتع فيهما نظام الرؤيا (ن) وهما (الكون تحت الذري والكون فوق المجري) حيث تنعدم الأجزاء المنفصلة وتختص كلها لحركة كبرى ومادام الشعر يتزلق من أي تحديد فإنه يشبه الدقائق والذرات التي لا يمكن قياسها وتحديد وزنها وحركتها في نفس الوقت أي لا يمكننا القول بأن الذرات لها وجود محدد وهي تقفز من مستوى لآخر (مبدأ هايزنبرغ في اللاتعيين) وهكذا لا تليق بالشعر نظريات ورؤى خشنة مستلة من المستوى العياني الميكانيكي بل تليق به نظريات ورؤى مجهرية وكونية (ضمنية)، في الوقت نفسه، حيث الاستمرارية والمسارات الدقيقة والحركة اللاهائية.

القصيدة أو الرؤيا الشعرية دوامة من نفس مادة النهر النوي الذي يسري هادئا في الكون ولأنها كذلك فإنها تذهب إلى بنية اضطراب تؤدي بها إلى فقدان معلوماتها ونظمها الداخلية فهي إذن صدع في الحركة الشمولية ولذلك تبدو كتابتنا لها نوعا من الكشف والومض لأن العقل البشري مصمم في ظاهره لمعرفة النظام العياني أما دوامات أو موجات النظام الضمني فأمر يسعى له العقل البشري ليزداد رقيا، وهكذا تبدو الظواهر العشوائية في الكتابة (الشعرية والنظرية) لأول وهلة أنظمة فاقدة للأواصر والقوانين ولكنها في حقيقتها

ترتيبات ضمنية عالية الدقة وهي جزء من النظام كامل الشمولية الذي يقع تحت
الانظمة التي نكتشفها... إنها في حقيقتها أنظمة شديدة التماسك بقوانين بالغة
الدقة وعلينا أن نسعى لوضعها في المكان المناسب.

أين يقع الشاعر من هذا كله؟

هل هو جزء من الكون الشعري أم انه نقطة الخلق فيه؟

إن الشاعر وهو يقف (بهذا الوعي) أمام الكون المادي والشعري يدرك تماماً
انه ووعيه هذا ينعكسان على كل ذرة من هذا الكون وفي كل مادة شعرية
وهكذا تقف مرآة الشاعر جزءاً من عملية رصد كبرى. يرصد مستويات أعلى
للحقيقة الضمنية مستويات ظهور ودفق أعلى وأشد شمولاً وهكذا يكون
الشاعر والكون شبيهان بالموجة والنهر وعلى حافتيهما تخرج القصيدة التي هي
في حقيقتها مشاهدات ورؤى الشاعر لنون النهر والقصيدة هي الصورة
اللامتناهية التكرار التي تتلقفها سطوح مرايا أي إنه يعبرُ بشكله العياني ذي
الأبعاد المعروفة عن (الحقيقة الشعرية) ذات الأبعاد اللامتناهية والتي تمثل
(الحقيقة الكونية) وأنظمتها الضمنية الشديدة الاشتباك.

الشعر حركة شاملة متعددة الأبعاد (ظهوراً واختفاءً) والذي نتلقفه منه هو
ما نلمسه أو نلمحه أو نكتشفه وليس (الحقيقة الشعرية)، التي لا يمكن مشاهدتها
بل يمكن تصورهما عقلياً، فعلى سبيل المثال تنظر هذه الحقيقة الشعرية ذات
الأبعاد العليا الزمان والمكان والأشياء على أنها أمواج ومشاهدات وتدفقات
أكثر من كونها أبعاداً حقيقية قائمة بذاتها فهي كالطفح المادي المحسوس تظهر
على شبكة الوجود الحقيقية وتختفي.

إن الشعر يخلق زمنه هو لا الزمن المحسوس الذي نعرفه أو الذي تسجله الساعة والروزنامة والتاريخ لأن الزمن في الحقيقة الشعرية موجة من ملايين الأمواج غير المكتشفة، وكذلك المكان حيث يخلق الشعر مكانه هو ولا يعود منتسباً الى (الحيز) المحدد الذي ينتمي له الشاعر أو بعض ما توصيه القصيدة وحقيقة هذا المكان انه ذو ابعاد كثيرة (وليس ثلاثة ابعاد)، وكذلك الأشياء التي تشير إليها القصيدة فهي ليست المادة المفصولة عن بعضها بل يخلق الشعر مادته على أنها طبقة من طبقات الطاقة ظهرت أمام عيوننا بالصدفة أو لحدودية هذه العيون أما هي فجزء ناتئ من نسيج لامتناه.

يقف الشاعر أمام الحوادث الكونية ويستلم بيانها ومعلوماتها عن طريق أجهزة الحس ثم يستوعب وعيه للكون عن طريق أمواج وشبكات ومعارف متداخلة لكن الوعي بسبب وجود الدماغ (أمواج تدخل مادة) سيستوعب الصورة العيانية الظاهرة، اما المستويات الضمنية فإنها تخزن، والشاعر الحقيقي هو الذي يُخرج هذا الخزين المحفوظ في أنسجة دماغه عن الكون كما هو لا كما رتبته وقطعه الدماغ، وربما تشكل النظريات الشعرية الثابتة في الذاكرة حُجباً تمنع الشاعر من إخراج الحقيقة الشعرية ولذلك عليه أن ينسف هذه الحجب لأنها ستزيد من صعوبة ظهور (الحقيقة الشعرية). الشاعر وهو يرصد المستوى الضمني (ن) تدخل وتخرج منه وإليه قوى رصد تزيد احتمال خلق هياج أو دوامة جديدة ذات بنية مضطربة أعلى وهذا يعني خلق تركيب أعلى للحياة بأسرها وهكذا يكون الشاعر سبب الشعر والشعر سبب الشاعر والإثنان نتيجة حركة شاملة كبرى. الشاعر والشعر يدوران حول بعضهما

ويلتفان أحياناً في نسيج واحد يصعب فصلهما وتبدو عملية الفصل مستحيلة بين الرؤيا الشعرية ونصه لأنهما موجة واحدة: النص الشعري بطنها الأعلى الرؤيا الشعرية بطنها الأسفل وإذا تطابق البطنان مع الموجة الكونية المنبثقة من المستوى الضمني بطريقة متماثلة إزداد الاداء الشعري والرؤيوي قوة وسعة.

عندها تتوحد المتناقضات بل هذا هو قانون الشعر (توحيد المتناقضات) وإدراك ان لا فرق بين القضية وضدها إلا في زاوية النظر أما كلاهما فينتميان إلى الحركة الأشمل فالمعلوم والجهول، مثلاً، في حركة واحدة متصلة فمرة يصعد المعلوم أمامنا فيغدو مجهولاً بعيداً ومرة يصعد الجهول فيعرف ويصبح المعلوم مجهولاً، الشعر يمثل حركة المعلوم والجهول وليس حركة الجهول فقط. وهكذا فالشعر لا يتضمن قوانين ثابتة بل قوانين ذات استقرار نسبي وتكون حركة الكل حاوية على حافتي التناقض لأنها حركة ابداع أشكال (جديدة) من وقت لآخر.

وبمعنى آخر ليس هناك أجزاء تلحتم فتكون الكل الشعري بل ان أي جزء يغلف الكل الشعري ويتغلف به، وهذا يعني أن الدفق الشعري يتشكل مثل ضفيرة تظهر وتختفي في كل مرة قطعها ولكنها (وهي متداخلة الطبقات والأجزاء) تعطي صورة للكل الشعري.

كون اللغة (خرائط النص الشعري)

خرائط النص الشعري هي خرائط لغوية ورياضية عميقة لا يعرف الشاعر أنه وضعها بهذه الكيفية أو تلك ولكنها موجودة على أية حال. وحقيقة الأمر أن هذه الخرائط ماهي إلا الحقول (ل) التي تحيط وتتوغل في النصوص وتسمى هذه الحقول بحقول الشكل التي هي تعبير ظاهر عن الترتيبات الجينية للنص الشعري وهو داخل المستوى الضمني (ن).

وقد تكون الخرائط الشعرية انعكاساً لهولوجراف عقلي وضعه الشاعر أو انعكس من عقل الشاعر وهو يقترح قصيدته وكشفها يعني، على وجه الدقة، الفوز بمستوى (فوقعقلي) لأن ذلك سيتضمن اتحاداً بين عقل أنتج هذه العلاقات وعقل اقترح لها نموذج (عقل الابداع + عقل الرؤيا). ان نموذج الخرائط الشعرية المقترحة (التي يقترحها الرائي عادة فيجدها في النص) لا يتطابق تماماً مع هيكل العلاقات في النصوص الشعرية لأن هناك توازناً قلقاً بين الخريطة (النموذج) والعلاقات (النصوص) وتعمل موجات التجديد الشعري دائماً على هدم هذا التوازن وخلق توازن آخر وهكذا. لاشك أن الخرائط اللغوية والرياضية للنص هي ترتيبات عالية جداً قادمة من المستوى المضموني (ن) وقد تبدو لوهلات عديدة ألها صيغ أو حركات عشوائية لكنها في حقيقة الأمر خرائط لترتيبات أو حركات بالغة الدقة لا يمكن لمساطرنا أن تضعها وفق مقاييس معروفة.

وبالرغم من أن عظمة الشعر تبدأ من هناك.. من النصوص الشعرية كما هي ولكن هذه النصوص وحدها لا تملك أن تهيئنا على شيء فهناك تحتها دائماً الخرائط التي تمثل باطن هذه النصوص وأعماقها.

إن اللغة المتداولة (التي تؤخذ منها اللغة الشعرية) بحد ذاتها تخفي في داخلها أنظمة ضمنية كانت تجري في نسيج الحضارات المتعاقبة بل وقد تكون هذه الأنظمة الضمنية متدفقة من الحضارات الشفاهية أو البدائية الموغلة في القدم وهي تسري على كل خرائط متداخلة تضم معارف وكشوفات فطرية نشير الى ذلك فقط تبدو النظرية ضرورة للإعلان عن ذلك النظام وشرحه اما خرائطه وتفصيله فهو سعي.

حسناً... أليست اللغة نوعاً من أنواع الموجات التي انعكست في بعضها (أثناء تداول اللغة الواحدة أو في أثناء اختلاط اللغات مع بعضها) وتضمنت أنظمة خفية (إشارية وصواتية ومعجمية وبلاغية وأسلوبية وسردية) مازالت تسري أو تتدفق.. إن النظام اللغوي الضمني هو العنبر على الشعر اذ قد يطفو هذا النظام اللغوي الضمني على السطح فليتمع ويشير الى الشعر.

إن الحركة الشاملة أو النظام كامل الشمولية في اللغة انما هو الشعر الذي يبدو عشوائياً بينما هو يحتوي في داخله على انتظام فائق.

تحاول النظريات الشعرية تصوير الشعر على أنه فن مستقل ذو مواصفات محددة وهو موجود بصورة متغيرة حسب عصور ظهوره لكن هذا البيان يريد أن يقول بأن الشعر حزم مجموعات ملتفتة في الكل اللغوي والكل الكوني ولا يوجد في جزء معين من اللغة أو في جزء معين من الطبيعة أو الكون وانه في أية

لحظة قد تُنكشف واحدة من تلك المجموعات فيظهر تيار في الشعر او طريقة جديدة (كلاسيكي، رمزي، رومانسي، سريالي... الخ) ولكن في اللحظة التالية قد تنحل هذه المجموعة (من التصورات والطرائق والنصوص) لتحل محلها المجموعة التي تليها أي انا عندما نكشف نظاماً شعرياً مجدداً (نظرياً او نصياً) فانما يكون ذلك نوعاً من التجريد لحركة متدفقة غير قابلة للتجزؤ.

إن الشعر (النص والرؤيا) ليس واحداً بل هو انكشافات متعاقبة تتقلب في الظهور من المستوى الضمني وحتى سطحها العياني (ع) أو العقلي عند الشاعر أو الرائي. ولأن كل مجموعة نظم شعرية تنحل في أخرى فالشعري يبقى دائماً الشيء نفسه، وهذا يعني أنه متواصل ومنقطع معاً لأن هذا يعتمد على كيفية انكشافات المجموعات، فلو أن المجموعات انكشفت بالتعاقب وهي متقاربة مع بعضها ظهر الشعر يتحرك من عصر الى عصر أو ينتقل أسلوبياً بصورة متدرجة طبيعية تسمح للدرس التاريخي بتأكيد مناهجه ولو انكشفت بالتعاقب وهي مبتعدة عن بعضها ظهر الشعر منقطعاً من عصر لعصر ولكن حقيقة الأمر تكمن في أن الشعر متدفقاً هو نفسه وما يظهره كأشكال عديدة وتيارات عديدة هو زاوية النظر إليه.

وهكذا يُظهر المستوى الضمني للشعر هذه التقلبات السريعة في حركة الشعر ليؤكد قدومه من بحر الطاقة الكوني الذي لا أول ولا آخر ولو أن عصرراً ما وضع المعوقات لطريقة انكشاف معينة فإن المجموعة التي لم تنكشف ستتظم وفق ترتيب ضمني مختلف كما حصل مع الشعر العربي مثلاً في نهاية العصر العباسي حيث كانت المجموعة تشير الى انفراط التفعيلات المقننة بالشطرين إلا

أن ذلك لم يحصل لأسباب كثيرة وكان لابد أن يظهر الشعر الحديث هناك في ذلك المفصل الذي يربط بين العصر العباسي والعصور المظلمة فظهرت أغماط شعرية وانتظمت وفق ترتيب ضمني مختلف (الموشح، البند، الكان والكان، القوما، الزجل... الخ).

والآن لتصور هذا الأمر بدقة: الشعر هو المستوى الضمني أي البحر اللامتناهي تظهر اللغة فيه على أنها تميجاً كمياً صغيراً شبيهاً بالموجة وأقرب ما تكون إلى نبضة ضئيلة... إن الاحتمالات الضمنية اللامتناهية كلها شعر وإن الاحتمال العياني اللغوي الواحد هو ما نتداوله من لغة وفق سياقات، وهكذا تسقط فكرة (الشعر انحراف في اللغة) وتعُدّل إلى أن (اللغة احتمال عياني واحد في الشعر) كيف حصل هذا؟ لاشك أن اللغة بحد ذاتها وفق سياقاً التداول هي شعر منكشف، أي أن الترتيبات المختلفة للشعر ستظهر ترتيباً واحداً سياقياً هو اللغة وهكذا.

إن العدم الشعري الذي يتمثل في مستويات النون البعيدة يحتوي في جزءٍ صغير جداً منه على شعر يعادل كل ما ظهر من شعر في اللغة وهذا يؤكد بأن الكون الذي نسكنه هو بحر لا متناهٍ من الشعر وتصدعاته أو شروخه ما هي إلا وجودنا العادي ولغتنا العادية. إن حياتنا (اللغوية والمادية) هي تميج أو نبض أو تصدع في زجاجة الكون. ولكن هذه الرؤيا لا تنفي انفصاهما، بل إن العدم الشعري يلزم الوجود الشعري بل يتسرب فيه مثل النهر والموجه. إن العدم الشعري هو ما تحت النظام الضمني المتعدد الأبعاد أما الوجود أو الظهور الشعري (اللغة) فهي نموذج صغير من هياج في بحر الطاقة ولأن هذا الظهور بين

وعياي فيمكن فصله ودراسته وهكذا يمكن ان يدرس الشعر (الدرس الشعري النقدي والفلسفي وغيرهما) أما هذا البيان فيحاول إيضاح المستوى الضمني ومد تحته (الرؤيا الشعرية) ولاننا من خلاله حاولنا أن نعدد الأبعاد ونعمق الزمان والمكان في الشعر فقد هرب الشعر من الدرس واختفى في طيات الأنظمة الشعرية، أي أنه رجع إلى حقيقته.

إن الشعر، وهو نظير العدم، يصبح بطاقة لا متناهية تسري في الكون كله وتقع في المستوى الضمني (ن) لكنه عندما يريد الظهور يتحجم في أبعاد محددة (أبعاد اللغة والزمان والمكان) بعد أن كان لا نهائي الأبعاد ولأنه فقد أبعاده اللانهائية فإنه يتقمص أبعاد المستوى العياني الثلاثة وربما الأربعة فيظهر ويتحول إلى قصائد في حين أن اللغة كلها هي اهتزاز صغير في محيط شعري هائل.

لكن السؤال الحاسم هنا هو من أين تأتي الخرائط الشعرية؟

هل هي ترتيبات المستوى الضمني أسقطت ظلها على الأعمال الشعرية؟

أم أنها إسقاطات العقل الشعري الهولوجرافي؟

إنها الاثنان معا لكن الخرائط اللغوية الواضحة تظهر بدقة إسقاطات العقل الشعري الهولوجرافي أولا، ثم، وتحت هذا، تستعصي الخرائط الضمنية العشوائية الحركة.

يتترك الشاعر دون أن يدري خرائطه أو أنظمتها الرمزية اللاشعورية داخل الأعمال الشعرية ويمكن كشف هذه الخرائط عند دراسة مجموعة من القصائد في مرحلة واحدة لشاعر واحد، كذلك يمكن دراسة عصر شعري كامن عن طريق فرز نماذج أساسية من شعراء هذا العصر ثم إخضاعها للدراسة لكشف الخرائط

الداخلية لها وبنفس الطريقة يمكن كشف انقطاعات العصور الشعرية أو توأصلاتها.

إن الخرائط الشعرية لشاعر واحد هي

أشبه بالشيء الذي ينعكس ضمناً في أعمال الشعرية ويكون صدى لهولوغرافيا شخصية أي أن قصائد شاعر معين تضم أو تعكس صورة هذه الخرائط في كل أعماله الشعرية وكذلك الحال بالنسبة لشعر عصر معين حيث يمكننا أن نرى هذه الخرائط وهي تنعكس في مراها ذلك عصر ليتشكل منها شعراء عدة لا يخرجون في أفضل أحوالهم عن البنية العامة لشعر ذلك العصر أو الجيل أو المرحلة.

الخرائط الشعرية أصل البنى العقلية

لاشك أن الخرائط هي نوع من الرمزية اللاشعورية وهي لذلك تمتلك خصائص الرمز، الذي لا يمتلك شخصية أو زمناً أو مكاناً، فهي معلقة بين المعنى الذى نرمي اليه وبين الاغتيال الذي شملها وهكذا تبدو الشبكة الرمزية الشعرية التي تفرض الدال أولاً ثم تفرض المدلول ثانياً. أي أن المعادلة التقليدية التي تقول بأن:

المدلول ينتج الدال الذي ينتج الرمز

هذه المعادلة يمكن أن، تكون معكوسة حيث يسيطر الرمز على العقل ويقوم بإنتاج الدال الذي يقوم بفرض أو إنتاج المدلولات أي أن:

الرمز ينتج الدال الذي ينتج المدلول

واللغة تنتج المضامين أو المدلولات باعتبارها خزينا شاملا للعقل.

إن هذه المعادلة تعتمد على حرية الانتاج إذ لا يمكن للمدلول المقيد أي يُلان ينتج الدال الأكثر حرية ثم الرمز شديد الحركة بل العكس هو الصحيح حيث تنتج الحركية الرمزية أول حد وهو الدال ثم ينتج الدال قوانين المدلولات ويضمنها داخل العقل.

وهذا يعني أن البنى اللغوية التي تسيطر على عقولنا وحياتنا مسيطر عليها من قبل بنى وخرائط شعرية خفية يجهد الشاعر نفسه في سبيل العثور عليها وكشفها، وهذا يعود الى قضية في غاية الخطورة اذا ما حاولنا إطلاقها وتعميمها وهي أن الخرائط الشعرية (باعتبارها خرائط رمزية) هي المصدر الأول الذي يتحكم بكل شيء والذي ينتج عنه بنية لغوية هي احتماله العادي (ولنرجع قليلا الى ان البحر الشعري اللامتناهي في المستوى الضمني يعطي عندما يظهر الى المستوى العياني احتمالا واحدا لغويا) أي ان هذه الخراط هي التي تحكم ظواهر العقل ونتائجه أي أن الشعر ليس معطى عقليا بل بالعكس أن العقل معطى شعري والأصح أن العقل معطى لغوي واللغة معطى شعري ويستدعي هذا المفهوم تشبيهها سبق أن مر علينا وهو ان المادة ضوء متجمد حيث اللغة شعر متجمد والعقل لغة متجمدة أي ان العقل شعر متجمد مرتين.

إذا كان الواقع محكوماً بمجدل مادي او مثالي فإن اللغة محكومة بمجدل شعري خاص ومختلف عن المجدل المادي او المثالي لا يعتمد على صراع الاضداد بل على نسج كيفي في مادة الواقع واللغة وهو اقتراح بنى جديدة للمثل والعقل

واللغة تعني بضم المتقابلات الثنائية (لا الثلاثية كما في الجدل المعروف) ويمكننا ان نعود تفصيليا الى هذا الأمر في مكان آخر.

ان البنى التي تسيطر على لغة الاساطير وعلاقات القرابة مثلا هي لغة لا شعور جماعي رمزي يتمثل على شكل بنى وهي في حقيقتها بنى شعرية ولذلك تصبح اللغة نسيجاً اما بناها العميقة في اثر معين (اسطورة، ثقافة، دين... الخ) هي بنى وخرائط شعرية خفية يجهد الشاعر نفسه في سبيل العثور عليها وكشفها وهذا يعود الى قضية في غاية الخطورة اذا ما حاولنا اطلاقها وتعميمها وهي أن الخرائط الشعرية (باعتبارها خرائط رمزية) هي المصدر الأول الذي يتحكم بكل شيء والذي ينتج عنه بنية لغوية هي احتماله العادي (ولنرجع قليلا الى ان البحر الشعري اللامتناهي في المستوى الضمني يعطي عندما يظهر الى المستوى العياني احتمالا واحدا لغويا) أي أن هذه الخرائط هي التي تحكم ظواهر العقل ونتائجه، أي أن الشعر ليس معطى عقليا بل بالعكس أن العقل معطى شعري والأصح أن العقل معطى لغوي واللغة معطى شعري ويستدعي هذا المفهوم تشبيهها سبق أن مر علينا وهو أن المادة ضوء متجمد حيث اللغة شعر متجمد والعقل لغة متجمدة أي أن العقل شعر متجمد مرتين.

إذا كان الواقع محكوما بجدل مادي أو مثالي فإن اللغة محكومة بجدل شعري خاص ومختلف عن الجدل المادي أو المثالي لا يعتمد على صراع الاضداد بل على نسج كيفي في مادة الواقع واللغة وهو اقتراح بنى جديدة للمثل والعقل واللغة تعني بضم المتقابلات الثنائية (لا الثلاثية كما في الجدل المعروف) ويمكننا أن نعود تفصيليا الى هذا الأمر في مكان آخر.

ان البنى التي تسيطر على لغة الاساطير وعلاقات القرابة مثلا هي لغة لا شعور جماعي رمزي يتمثل على شكل بنى وهي في حقيقتها بنى شعرية ولذلك تصبح اللغة نسيجاً اما بناها العميقة في اثر معين (اسطورة، ثقافة، دين... الخ) هي بنى شعرية بامتياز او لنقل أن الشعر يسيطر عليها من الداخل ويبدو أنه يفعل ذلك برتابة وصرامة معا وهذا يعني أن الشعر ليس خروجاً على المؤلف بل هو (استبطان المؤلف وتشكيل قانونه الضمني).

إن تصور البنى على أنها نوع من القبلية أو المتعالية (الترانسندننتالية) الحالية من الذات يصح على اللغة أكثر مما يصح على الشعر، لان الشعر خرائط تتضمن بنية اللغة وهي خرائط كونية انطبعت في ذات، أي ان اتحاد اللغة كل من الشعر واللغة وانفصالهما من حيث التعالي فالشعر متعال ذاتي فمتعالية موضوعية ولهذا السبب فقط لا يقوم العقل البشري بالتركيب او التحليل بل أنه ينتقل في احتمالات الشعر واللغة أي ان المعرفة باكملها هي أعمال في اللغة.. في احتمال واحد من احتمالات الشعر وهي على هذه الحركة الكلية الشاملة محاولة لاستعادة الحركة الكلية الشاملة للشعر وهذا يعني أيضا أن غياب الفرق النوعي بين السحر والعلم والشعر متأت من مقدار انفتاح وانغلاق الدلالة فيها وأنها تمثل جميعا العقل البشري دفعة واحدة ولا ضرورة للفصل أو لإقامة سلم التطور بين هذه الحقول.

وهذا يعني أن التفكير الشعري لا يختلف عن التفكير الفلسفي أو العلمي أو الاسطوري أو السحري إلا في طريقة الانطلاق، وربما في طريقة الحرث، والفروقات الواضحة تتأتى دائما من العقل الذي يتخذ من البنى والنماذج

والموديلات التي يصنعها في فرضياته وزواياه أساسا، أما الشعر فيطلق قوته دون مبالاة بهذه النماذج ولذلك يتخذ الشعر في منطقة النظر الشعري أو الرؤيا الشعرية طريقا كهذه لا لكي يتحول إلى علم بل لكي يثبت أنه قادر أيضا على خلق نماذجه وموديلاته ومن أجل تفسير الحادثة كما هي.

الشعر على هذا الأساس ليس مرحلة تعقب أو تسبق العلم بل هو نشاط نوعي مهم سيقى قائما دونما حاجة الى نقض.

الشعر يستخدم حطام الذاكرة البشرية (الجمعية والفردية) أما العلم فليس له ذاكرة.. إنه الحاضر فقط وهو لا يستخدم حطاما بل بنية صارمة، العلم لا يفكر أما الشعر فيتأمل في حطام العقل وبناءه وهو يعيد بناء هذا الحطام وهذه البنى بطريقة رمزية لا شعورية فردية.

كيف إذن يمكن أن نفهم معنى الشعر؟ معناه الكلبي والشامل في هذا الخضم؟ إن معنى الشعر يكمن في أعماق الإنسان وتكاد الخرائط الشعرية كما حددناها تشكل هولوغراف الانسان بأكمله ولذلك يبدو المعنى منحلا في عمليات تشكيل الخرائط وعكسها وتولييفها أمام ما ينعكس من مرايا الكون المقابلة لها... إن معنى الشعر لا في فهمه أو رده إلى مجموعة من التفسيرات المسطحة بل في كونه يحمل هذا الحشد الهائل من البنى المطردة بطريقة منظمة عميقة وقد تكون الخرائط التي يحملها، بما هي عليه من أدراج سرية، خالية من كل معنى ولكن انتظامها بهذا الشكل بثها بهذه الطريقة هو المعنى الشعري وبعبارة دقيقة ينتج المعنى الشعري من الدفق المنظم للبنى يجد ذاتها أي ان الدفق هو الأساس لا النسق.

إن تاريخ الشعر على ضوء ماقلنا يبدو لنا وهميا وزائفا لانه عبارة عن اتصالات وانقطاعات غير دقيقة ولأنه مكون من موديلات ونماذج وطرائق وأشكال كل واحد قائم بنفسه ولذلك يصبح المفهوم الكرونولوجي للشعر مفهوما زائفا خلقه مؤرخو الأدب ولم يساهم فيه الشعراء فليس هناك قبل وبعد مستمر لشعر مرحلة معينة بل هناك تكتلات محكمة منفصلة يعمل وهما على وصلها قسرا.

إن مقولة (تاريخ الشعر) مجحفة، من ناحيتين، الأولى افتراضها نحو الشعر بايولوجيا ثم موازنتها بين مقولتي الجوهر والتطور المتناقضتين، ومن هنا يأتي تأكيدنا على التخلي عن النمو البايولوجي للشعر على أنه يمر بمراحل الكائن الحي أو قل الانسان فليس هناك تقدم واحد لتاريخ الشعر بل هناك تقدمات كثيرة وهذا يعني أن الشعر ينمو بطريقة تختلف عن نمو الاقتصاد أو السلاح أو الفلاحة أو المصانع... ولذلك توجد التحولات جنبا إلى جنب وليس متسلسلة كرونولوجيا.. إن تطور الشعر يتم وفق طفرات منفصلة.

وعلى سبيل المثال تم فصل وهمي وكاذب بين الشعر والنثر في مجموعة من الضوابط التي تجعل من النثر شعرا وحقيقة الأمر ان تأريخ الشعر يطمس الى نصفه في تأريخ النثر وليس هناك حدود سوى القافية والوزن...

إن الشعر وهو يخرج على شكل قصيدة محفز من الداخل ويسعى نحو إنتاج نفسه من الداخل ولكنه يصون ذاته في محيط متغير لذلك فإن النشاط النثري الذي يحدث داخل الشعر له بنية تشابه البنية الشعرية وهذا يعني أن ظهور

النشاط النثري داخل الكل الشعري ليس جزءا من صراع الشعر وغموه.. إنه حياة الشعر وأنفاسه.

وهكذا يكون الكل الشعري والاجزاء النثرية داخله أحدهما مرآة للآخر ينعكس فيه ويحول، ولم يظهر الشعر لانه حصيلة مبدعة لارتباط آلي بين الاجزاء والنثرية بل أن الشعر تكشف بطريقة تشير أو ترمز الى الترتيب الكوني ذي الأبعاد المتعددة والتي تتضمن ترتيبات نثرية بل وترتيبات رياضية أحيانا.

إن الفروقات بين الشعر والنثر هي فروقات متأتية من الاصطلاح والفرز النظري وهي أمور مجردة لا تمتلك إلا قيمة عادية بحثية وليست حقيقية لان الشعر والنثر مشتبان مع بعضهما ومتداخلان على شكل نسيج واحد لا على شكل طبقات. المهم أن النثر ينبض أو يتحرك حركة حية هذا هو الكفيل بالنظر اليه على أنه شعر.

لا أشك ان النثر الخالص والشعر الخالص موجودان ولكن في مستويات غير مرئية أو محسوسة وأن أفضل نقطة لظهورهما هي نقطة التوازن أما في حالات اللاتوازن (البنى المضطربة) فإنهما مشتبان مثل اشتباك الماء داخل الخلية الحية، فالماء لوحده ميت والماء داخل الخلية حي ولا يمكننا ونحن نجزء الخلية الحية الى أجزاء ميتة الا بعد قتلها أولا.

إن النثر شعر داخل الخرائط الشعرية ونثر خارجها.

عندما تزداد حماسة الاتصال المباشر يقوى النثر ويعتكف الشعر داخله مثل جنين وعندما تزداد حماسة الاتصال الجمالي يقوى الشعر ويعتكف النثر داخله مثل جنين، وفي الاتصال المباشر (النفعي) يحل النثر بأمكانيات شعرية عالية أما

في الاتصال الجمالي فيجبل الشعر بضرورات نثرية قادمة وخلال العملتين
ستنهار بنى وتنحرف تدفقات كثيرة وسيزداد الاضطراب وفيها سيتضخم الشعر
أو النثر كل على حساب بعضه ولكنها دائما ستبلغ مدى متوسطا فيما بعد،
هذه هي العملية المعقدة لظهور الاشكال وتؤثر فيها مجمل حركات الاقتصاد
والثقافة والسياسة.

لا يقع الشعر على قمة الهرم التطوري للأجناس والانواع الادبية وهو ليس
(الاعلى) اذ لا وجود لتسلسلات هرمية تصعد في الطبيعة بل هناك انتشار أفقي
لهذه التسلسلات يربطها ببعضها، إنما تؤثر جميعها على بعضها وتتأثر بها. إن
الشعر يقع كنبتة أو قهيج في الآفاق ولا يتربع على عرش هرمي وهذا الوصف
يتناسب مع منظومة ذاتية القوة كالشعر ومثلها الجسد ودورة الشمس من
الوصف الهرمي الذي تأتي به عادة عقولنا من أجل الدرس والصناعة.

إن كل الحقائق التي استلمناها موجودة في هيكل أو نظام معين من الرؤيا
والمقياس ولو غيرنا هذا النظام لتغيرت الحقائق والحقيقة هي أننا نبذل الأنظمة
والحقائق لا تتبدل.

إن إنتاج الشعر (إنتاج القصائد بكلمة أدق) يتم وسط أنظمة إنتاج معرفية
هائلة ولكنه يختط له طريقا بالرغم من كل الوسط المدجح حوله إنه مثل نبات
ينمو فيغير هندسة المكان الذي حوله الذي يعيد ترتيب مساحته، كذلك يضطر
النبات لإجراء بعض التعديلات في مسار نموه. إن ظهور أجناس عقلية وروحية
(مكتوبة) جديدة دائما ومحاولتها التكيف مع المناخ الكتابي بشكل عام يمر عبر
توازنات كبيرة بين المستوى النثوي (مخزن الانواع) والمستوى العيني (ساحل

الظهور) بالرغم من أن المستوى العيني يعمل على صيانة المستوى النوي وستكون حركة الأخذ من المستوى النوي الى العيني وحركة الصيانة من المستوى العيني الى النوي (حركة القاف) حركة من أجل تعميق الحياة وجعلها ذات معنى كبير، هناك، اذن، مستويات تضطرب ومستويات تصون وحركة تتدفق علوا وهذا في اعتقادنا هو مجمل ما نسميه بتطور الانسان والمجتمع لأن هذه الحركة تحرك الانسان الى مستوى تفاعلي أعلى وتخلق له بذلك رقا اكبر ويتطور نسيج الحقيقة التي يعلو الانسان باتجاهها، وهذا يعني أن نظرياتنا ورؤانا ستتضرب وستتضمن نوعا من التعقيد انسجاما مع المستوى الذي تحاول وصفه تلك النظريات أو الرؤى أي انها ستحتفل بتعقيد طبيعي ينسجم مع مستوى الاضطراب الجديد.

ولأن كل جزء في الكون يتحرك ويؤثر على غيره فستبقى الحالة غير المشبعة وغير المتوازنة قائمة وستوزع بنية الاضطراب نتائجها على مجمل حركة الكون (بضمن هذه النتائج وعينا الجديد لها فهو قوة اضطراب جديدة).

كذلك فإن اختفاء أجناس روحية وعقلية (مكتوبة) يدل على عدم مقدرة هذه الاجناس على التكيف مما يؤثر على تكوينها أو تشكيلي الجيني الذي قد يظهر عدم جدواه في مرحلة ظهور تشكيلات جينية أنشط ولذلك لا يعود انتاجها ضروريا فيصار إلى ما يشبه الحذف لشفراتها الضمنية التي دفعت بها الى الظهور فتعود ثانية للاحتجاب في المستويات الضمنية وتلف في طيات وموجلت دائرية أقوى وأشد حتى يسبح لها الوقت بالظهور ثانية. وهذا يعطينا تصورا على

أن حذف أو موت الأجناس الكتابية يعنى توسعا في الخلق العقلي ونموا في تطور الروح.

الشعر ورؤيا الشعر يتشكلان في المنطقة القلقة (المضطربة) وتحد بهما حقول تشكل لا نهاية لها مندمجة في بعضها ومتداخلة للحد الذي تجري فيها دائما تعديلات ضرورية لحركتيهما أي أن الابداع لا يقع داخل الترتيب الميكانيكي بل أن هذا الترتيب هو من اختراع عقولنا ويتعلق بضرورات الدرس والشرح والتفسير أما الابداع فأنثروبي (صاحب طاقة قلقة) يقع في منطقة الاضطراب وهو حافة توازن قلقة للغاية يحف به مبدأ عدم الدقة غير المحسوس. الشعر ليس أعلى ولا أدنى أشكال النشاط العقلي والروحي بل هو مستويات ظهور كلها تلعب دورا شاملا (وليس هرميا) في تطور الروح والحياة والكون لو تصورنا النشاط العقلي، وهو في حريته، يشبه عاصفة تضم طبقات من الرمل والقش والتراب والرذاذ فإن هذه العاصفة وهي تلف كل هذا الخليط ستظهر وتخفي مكوناتها كل مرة بنسق أو بدفق معين وهذا يقودنا الى القول بأن النشاط العقلي واحد في أساسه ولكنه يظهر ويخفي أنواعه في كل مرة أما الانواع الظاهرة فيه فكل منها يشير الى الحركة الكلية للعقل وكلها تصلح لأن تكون مادية. إن الفيزياء والكيمياء والفلسفة والرياضيات والرواية والنقد وعلم الإناسة والشعر كلها تمظهرات لمستوى عقلي ضمني (ن) واحد ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار أي منها على قمة الهرم العقلي أو في أسفله، ألها متداخلة مشتبكة في حركة شاملة واحدة وهذا البيان يريد أن يعدل الصورة المغرقة في الوهم تلك التي هي بقايا نظريات الدرس والتطور والفصل... ان التشاطات العقلية لم تنشأ

جزءاً بعد جزء بل هي بنى أنثروبية (مضطربة) تظهر جميعها تلقائياً وكل ذلك يحصل خارج دفع وجريان المراحل المرئية وغير المرئية.

إن النشاك العقلي (الروحي معه بالطبع) غير متناقض في ظهور أنواعه الكثيرة والعديدة لأن النون العقلي يتمدد ويتقلص مثل قلب نابض (إشارة إلى تمدد وتقلص الكون) إن تمدده سيعيده فيما بعد إلى تقلصه ثم أن هذا النون العقلي الكامن إذا تبض ثانية سيسبب اضطراباً جديداً ينتج عنه خلق مستويات مجهرية ومجربة كثيرة واضطرابات ونوى ومراكز قوى جديدة كلها ستكون خلايا أنواع علمية وأدبية وكتابة جديدة أي أن هذا سينتج بنى تشتت عيانية جديدة (أي اجناس جديدة) وهكذا تستمر عمليات التشتت والضم وهكذا ينشط النون الشعري بالعين الشعري وبالعكس.

هذه الصورة فقط هي التي يمكن أن تفسر لنا عمليات التناص التي تجري بين النصوص من الحقل الواحد أو الحقول المتجاورة... وقد تأخذ عمليات التناص طريقاً لا إرادياً (أي دون أن يتدخل فيها منتجها) فعلى سبيل المثال يعدل الحقل الشعري نفسه داخل الحقل الشعري لتليفاً وسداً لثغرات كثيرة وقد يفضي ذلك إلى تشكيل حقل شعري شكلي مختلف وهذا يفسر عدم ثبات الشكل الشعري أو صموده أمام متغيرات الحقول الأخرى.

إن هذا يعني أن النص الشعري يتأثر بشفره الجيني وحقله الشكلي وحقله المتحرك وإن دخول نمط أو استحداث نمط جديد على الشعر سيبدأ بتداخل الحقول وتناصها ثم تقوية الحقل الشكلي الجديد حتى يصبح الأمر طبيعياً، أما الشفر الجيني للشعر فيتمتع باستقلال نسبي رغم أنه يعود إلى حقيقة متعددة

الأبعاد خارج المكان والزمان الموجود فيه ولكنها على أية حال ذاكرة كونية في الترتيب الضمني، ومن هنا يبدو الزمن هو اعطاء الشفر الجيني شكلا جينيا بطريقة ظهور متتابع وفق تداخل حقول، الأشكال علما بأن اي حيز في الوجود هو اشتباك حقول، أي أن الزمن يحاول أن يعطي ترتيبا معيناً لأي شيء، إنه باختصار لقطات الحقول التي تندفق إلى الحيز الشكلي من كل زاوية في الكون والسؤال الذي يفرض نفسه هنا: اين اختفت الحقول الخاصة بالنص السحري أو النص الاسطوري وقد اختفى السحر والاسطورة من مزرعة النصوص. فهل اختفت حقولهما؟

لقد انحدرنا (السحر والاسطورة كنص) إلى المستوى الضمني وأصبحا جزءاً من حركته الشمولية أي أن الكاف عادت بهما إلى هناك بعد أن نفذتا وظيفتهما وربما كانت وظيفتهما هي خلق حقول مهينة للعلم والفلسفة والشعر... وهذه حقيقة كبيرة... أما حقولهما فموجودة إلى الآن وهي تحتوي، أحيانا، جزءاً من النصوص العيانية في الفيزياء مثلاً (السحر) أو تنير لبساً كثيراً ويخشى أن يخلف أو يحتوي الحقل الاسطوري المادة الدينية وربما الايديولوجية ويخشى أن يحتوي الحقل السحري المادة العلمية وربما الشعرية فما زال بسبب حرته وبسبب شموله يتسع أكثر ويحتوي أجزاء من حقول أخرى ويتنقل بحرية أكبر بين المستويين الضمني والعياني فهو هولوغرافيا الدماغ ذلك العضو الذي يعرف به الكون ذاته، ولأن الشعر كذلك فإنه يحاول أن يظهر مجمل اهتزاز الكون فإذا لم يتحقق هذا فلائ النص رديئة ولأن الشعراء تخلوا عن مهامهم الكبرى وأصبحوا أدباء.

الفصل الثاني

العقل الشعري المحيط

الأشعار يصنعها حقي مثلي
ولكن الرب وحده يستطيع أن يصنع شجرة.
جويس كلمر

الشعر والموروث*

قد يكون تراث البشرية كله أرضا لخراتة الشاعر أو المبدع بشكل عام، لكن الموروث الخاص المنحدر من الأمة أو الشعب أو الجماعة الخاصة يحتوي على ما يمكن أن يفك شفرة اللاشعور الجمعي المترسبة في قاع الشاعر الذي ينتمي لها.

وهناك من يرى أن الأخذ بجزء من هذا الموروث، المشرق مثلا، هو السبيل الأفضل بينما يرى آخرون أن التراث كله هو مادة خام يمكن للشاعر أن يحوِّث أو يتزّه فيها.

ومع علمنا بأن كل رأي هو في الأساس منبعث من رؤيا وطريقة في التصور وهو بالتالي يعبر عن منهج معين أو مدرسة معينة مما يدفع للتفكير بأن هناك مسن الطرق في الاتصال مع التراث بعدد تلك المناهج المقترحة لكن التراث مع ذلك يبقى كما هو ويبقى الباب مفتوحا لأفضل سبل الاتصال والتفسير والشرح.

إن الملفت للانتباه هو أن أغلب هذه الآراء يقول بالانتقاء.. أي أن التراث خليط من مولا مشرقة مظلمة، والانتقاء بحسب هذه الآراء يؤكد على انتشال

* نشرت هذه الدراسة على مراحل في ملحق الثورة الاسبوعي ١٩٨١/٩/٢٦ والقادسية ١٩٨٩/٨/٢٧ والقادسية الأسبوعي ١٩٩١/٨/٢٥ والجمهورية ١٩٩٣/١١/٢٠ والعراق ١٩٩٣/١٠/٢٣.

المادة المشرقة من هذا التراث والتعامل معها على انها تشكل قوة الصلة مع
حاضرنا او يجب ان تكون هكذا!! او انتشال المادة المظلمة من تراثنا وقذفها
بعيداً أو التنكر لها أو تبريرها أو الصاقها بظل الامم الأخرى علينا.
والحقيقة هي أنه لا توجد أمة على وجه الارض تمتلك تراثاً مشرقاً بالكامل
بل لابد ان تكون هناك بعض بقع الظلام التي تسببت في حفر النور لكي
يشرق.. أما ان يخرج لنا تراث مشرق بالكامل او تراث مظلم بالكامل فهذا
ما يجب ان لا نضعه في حسابنا. لكن السؤال الهام هو هل ان هذه الامم تنكوت
أو أزال الجزء المظلم من تراثها. وهل برزت قسراً ما يحلو لها، الجزء وهل
تجاهلت الحقيقة واعتبرته مشرقاً.. وان هي فعلت ذلك فهل ستزور الحقيقة..
بالطبع لا يمكن ذلك؟ اذن ما بال بعض كتابنا ونقادنا يقولون بنظرية الانتقاء
ويجهدون أنفسهم في طمس معالم الجزء الآخر (الردىء في نظرهم) من التراث؟.
وهم بذلك يخفون ويشوهون الحقيقة.. لان الحقيقة تقول بأن التراث
العربي، مثلاً، يشبه تراثات الامم الاخرى بفترات مظلمة عديدة وعانى اثناءها
الكثير وأنتج في تلك الفترات نمطاً ينسجم من طبيعة الظلام الذي سيطر على
تلك الفترات. . وربما كان في هذه السيطرة دافعاً لاكتشاف النور الذي حل
محل الظلام..

الانتقاء ليس وسيلة للنهوض بل هو وسيلة للتغاضي وهو وسيلة لاقتطاع
الحقيقة، الانتقاء ربما يصلح للاعلام ولاشاعة القيم المشرقة اما انه يصلح للفهم
والدراسة العميقة وتحديد الطرق الصحيحة للتعامل مع ماضي الامة فهذا ما
نشك فيه.

يمتاز التراث العربي دون غيره من الأمم الأخرى أنه التراث الوحيد المكتوب بنفس اللغة التي يتكلمها وراثوه فلا نجد في حقيقة الأمر أن هناك أمة معاصرة على وجه الأرض تتكلم بلغة تراثها المكتوب قبل حوالي ١٦٠٠ عام غير الأمة العربية، فحتى الأمم الشرقية العريقة مثل الأمة الصينية أو اليابانية أو الهندية لا تتكلم لغة ماضيها كما هي بل إنما لغة معاصرة أخرى تبتعد كثيراً عن اللغة الأم التي عاشت بها في الماضي. ولذلك نرى أن معالجة التراث العربي تحتاج إلى معالجة مختلفة غير تلك التي طرحها المناهج الغربية أو الشرقية لأنها اعتمدت على تراث قصير العمر قياساً إلى التراث العربي.

وحتى إذا تجاوزنا اللغة والكتابة ونظرنا إلى الأرض العربية فسنجد بأن تراثها المدون بلغات عدة هو أقدم تراث على وجه الأرض لأن الكتابة التي بدأت في سومر في الألف الرابع قبل الميلاد استمرت تشع على المنطقة العربية أولاً ثم العالم كله بعد زمن أطول، وقد احتوت هذه الكتابة كل علوم وآداب وأساطير المنطقة العربية ولذلك، أيضاً، يكون التراث المدون لشعوي الشرق الأدنى قبل سيادة اللغة العربية هو أقدم تراث في شعوب الأرض قاطبة وهو تراث متنوع وثري نسجته شعوب سومر و أكد وبابل وآشور و كنعان ومصر واليمن والجزيرة وشمال أفريقيا وغيرهم.. فهو يسبق تراث الأمم الشرقية ويتفوق عليه في تنوعه وهو يسبق أقدم تراث غربي يمثلّه الإغريق.

ولذلك يحتاج التراث العربي المكتوب باللغة العربية أو المكتوب بلغات سبقتها إلى منهج يتناسب معه ومع تنوعه وعمره وطبقات نموه، وأول ما يرد إلى الذهن هو اعتبار إرثنا الحضاري هو كل ما وصل إلينا من الألواح والبرديات

والكتب والمعلقات والرسائل والوثائق والمخطوطات أي ان رقعة التراث يجب أن لا تنقسم مزاجياً بل اننا يجب ان لا نغامر ونقسم هذا التراث الى قسم جيد وقسم رديء اذ ما هي المقاييس التي سنعتمدها؟

إن هذا التراث هو كل ما سبق، انه المدونة الروحية والمادية لشعوب المنطقة العربية منذ اقدم عصورها في فجر التاريخ والى الآن، هو كل جيد وغير جيد وهو كل بحر وساقية صغيرة وهو كل ترتيل وكلام يومي وهو بالاجاز كل ما نطقه الانبياء وكونه الفلاسفة والشعراء والمتصوفة والمجانين والعشاق والفقهاء والناس إنه كل نبع وسهل وواد وكل صحراء وجبل وخرابة واقحوانة وعشبة ونخلة. إنه أديم نفوسنا التي ضمت كل شيء ولا يحق لنا اقتطاع الجيد المليء المكتنز واعتباره لوحده إراثاً صحيحاً بل يجب التعامل معه كله على أنه إراث صحيح، إذ من يقول اننا سنصيب عندما نحذف الاساطير لانها (خرافة) والعالم اليوم يجد فيها ثراء روحياً وعقلياً كبيراً ومن يقول أننا سنصيب عندما نحذف (السحر) والعالم اليوم يجد فيه علماً ويجد بعضه الآخر انه بواكير علم النفس ويراه الآخر انه نوع من الخارقة، فلماذا ننكر على تراثنا أنه احتوى ذلك؟ من يقول أننا سنصيب عندما نحذف (الفنون الشعرية غير المعربة) باعتبارها ترشحت من مراحل تفسخ الشعر أو اللغة الفصحى وبداية ظهور اللهجات والعالم اليوم يجد فيها غنى وثراء شعبياً زاخراً ودالاً على حيوية خاصة.. وغير ذلك من الامثلة.

التراث العربي إذن بكامله هو تراثنا ونحن أولى بدراسته وتمحيصه شروط أن لا نقطعه ونأخذ ما يروق لنا لأن مثل هذا المنهج سيكون ترقيعاً وسيظهرنا على

غير حقيقتنا فلماذا نستحي من بعض ما أتى من تراثنا والامم كلها عندها مثله... إننا إذا إردنا أن نتعرف على شخصية تراثنا الحقيقية فعلينا ان نعرف كل ما ظهر في ماضينا حتى نستطيع أن ندفع بهذه الشخصية الى المستقبل خالية مما كان يشوبها فالمهم ان نتخلص مما نعتقده عيوباً فيها في المستقبل لا في الملضي، حيث نذهب نحن اليه قسراً وندفن بعضه ونعتقده عيوباً.

تتحدد طبيعة التراث لا من مكوناته وخفائيه ونصوصه فحسب بل من طبيعة التعامل معه أيضاً فليس هناك أمة تحتقر نفسها وتنقص من قيمة تراثها لأن التراث يمثل الهوية الحضارية لأية أمة تعيش على وجه الارض إذ أن في كل طبقات وأنسجة التراث تكمن النقاط التي تحكي ملامح الشخصية الحضارية.

لكن التراث قد يدفن في ماضي اية امة دون ان يلعب دوراً في صياغة حاضرها عندما لا تتوفر طرق وعلاقات صحيحة معه، بل إنه قد صبح عبئاً على الشعب المعاصر، إذا لم تتقن طرق التعامل معه، هذه العلاقة بين الحاضر والماضي لا يجيد سبكها وصياغتها سوى المبدعين العظام الذين يتوزعون في قطاعات مختلفة تشمل الأدب والفن والفكر والعلوم الانسانية المختلفة.

المبدع الحقيقي يحول التراث الى قطع نار يعيد بها صياغة العالم ويشعل بها حرائق جديدة يضئ لنا الكون والنفس ويستطيع هذا المبدع أن يمس بناره هذه ماتراكم أو كسد، أما (المبدع) الرديء فهو الذي يحول التراث الى ماء يطفئ حرارة الحاضر ويجعل من كل شيء غير قابل للاشتعال أو التوقد، إنه يذهب بمشاعلنا ويغطسها في الماء لكي تنطفئ... والتراث منه براء لانه هو الذي حدد العلاقة السلبية هذه.

وهكذا بسبب العلاقة قد يتحول التراث الى نار وقد يتحول الى ماء، المهم إذن ليس التراث بحد ذاته بل طريقة التعامل معه.

الابداع حالة متدفقة ومشقة.. وطابعها الحقيقي يكمن في الحركة والتجاوز فاذا ما فسد الابداع نتج السكون والاجترار. والابداع على هذا شرط من شروط الحياة الحية.. في داخل الانسان المبدع وفي مجمل الحركة الاجتماعية.

إن الابداع هو القانون الوحيد الذي لا يناقش على اساس انه سبب رئيسي او ثانوي في خلق الحضارات او خلق القيم المبدعة العظيمة. فهو دائماً السبب الاول لأنه أساس البزوغ وإهماله أساس الانحسار والتردي.. ان الابداع يحتاج دائماً الى نفوس عظيمة لان من مميزات النفس العظيمة قدرتها على الارتفاع عن ما يعلق بجوهر الحياة وسحق كل المغربات والشؤون التي تثقل النفس والتحليق أبداً في فردوس الانجاز الذي خلفته نفوس عظيمة سابقة. أما النفوس الصغيرة فهي التي تنحط دائماً.

لذلك فان الابداع مضاد للتكرار ومضاد لإعادة الصياغة. وفي الشعر والادب بعامة تبدو المسألة أشد ووضوحاً. فالأدب الذي ينسخ ويكرر ويعيد البناء هو ادب ميت وليس فيه من الإبداع شيء.

أما الأدب الذي يتكرر ويؤسس ويتدفق بالوان فريدة واستثنائية فهو الادب الوحيد الجدير بأن نطلق عليه بأنه إبداع أصيل.

يلجأ أحياناً الكثير من الأدباء في لحظات امتحان حقيقية لنهوض قادم الى وسيلتين فاشلتين ليسدوا من خلالها عجزاً انطوت نفوسهم عليه..

الوسيلة الاولى هي اللجوء الى الماضي والموت فيه تحت غطاء بعث التراث والعودة الى الاصول لكننا نرى في ان النسبة الكبرى من الذين يلجأون الى الماضي لا يعرفون بقوانين حركة الماضي والحاضر ولا يتفادون السقوط السريع في احكام فاشلة وميتة ظناً منهم انهم امتلكوا قوة الاصول وأحاطوا أنفسهم بحصانة قوية..

العودة الى الماضي تحتاج في الوقت نفسه الى قوة تتجاوز الماضي فهي بين ن تلامس الماضي وان يقفل قيد الماضي يدك وهي بين أن تلامس وترجع وبين أن تلامس وتتوهم الرجوع.

التراث أعظم قوة بمحدين حد الحركة وحد القيد.. والذي يعرف بدقة متناهية كيفية تحول الحرية الى قيد والقيد الى حرية هو المؤهل الوحيد لمرفة التعامل مع التراث لانه لا يدخل التراث ويخرج منه بطلاقة. اما الذين لا يحصلون على شيء والذين لا ينجزون أي شيء من خلال استخدامهم للماضي والتراث فهؤلاء يظلون يتكئون على التراث لسد عجزهم ويظلون يرفعون راية الماضي بطريقة مزايده احياناً.

ان خدمة التراث تتجلى في القدرة على الاتيان بالجديد.. وليس بالامكانية التقنية في تقليد ونسخ التراث. ليس باعادة بنى التراث وليس بصياغة لغوية تراثية قوية كما يقال. ان خدمة التراث تتمثل في خلق تراث جديد للأجيال القادمة تراث يختلف عن الذي سبقه ويمتد معه الى المستقبل الذي له هو إبداع آخر ولكنه متواصل مع أمواج الماضي والحاضر.

الوسيلة الثانية في التعويض عن العجز الابداعي تكمن في التبنى المبالغ فيه
للاداب الاجنبية وفي تمثل تياراتها واعلامها ومدارسها وآخر شؤونها وفي تكريس
نمط من الكتابة هي في النتيجة ظل لتلك الآداب وصدى لها...

إن التروع المتطرف للادب الاجنبي ولتمثله يكشف عن نقص خطير في
النفس واحساس دائم بالعجز والاستلاب. لأن الادباء الذين يؤمنون بهذا يجدون
انفسهم دائما في درجات السلم الواطنة ويجدون الآداب الأجنبية في الأعالي
أبدا.. هذا من ناحية اما من الناحية الاخرى فافهم بحكم ذلك مقلدون فهم في
الحقيقة تقليديون من الدرجة نفسها التي يدعي بها الذين يتعاملون مع التراث
بشكل جامد.

وعلى هذا فقد آلت الأمور الى أن نجد ادبنا العربي المعاصر أسير قوتين قوة
تأتي من الماضي وقوة تأتي من الخارج وفي كلتا الحالتين يكون المأسور ضعيفا لا
شخصية ولا طموح له.

الابداع (الذي هو الحياة) هو الذي يحل إشكالنا مع هاتين القوتين الداخليتين
والخارجيتين اذ نستطيع به أن تطوع التراث وننتزج معه بخصوبة وبه نستطيع ان
نطوع الآداب الاجنبية وننتزج معها بخصوبة.

وفي كل ذلك نحتاج الى الموازنة الفريدة والتي هي ليست حالة قلقه وغير
مستقرة بل هي ثبات على الابتكار والخلق هذه الموازنة هي الابداع.. الذي هو
شعور بالجدة ونفي للتقليد وتطلع متعطش الى المستقبل.

الابداع حالة من الحرية النادرة.. التخلص من اسر الماضي والحاضر
والداخل والخارج والشروع في دخول المستقبل وابتكار النص الذي لا شبيه له.

الابداع يتحرك في فضاء مفتوح لا حدود له فهو منطقة ابتكارات
وعمليات خلق متلاحقة لا سبيل الى وقوفها طالما ظل الروح الانساني نشطا
متعطشا الى مستويات أرقى وابعد. والابداع الشعري هو بوصلة هذا الابداع
الادبي لان الشعر يتضمن كثافة اشد في عملية التعبير بل تكاد الشعرية القفز الى
مرحلة المعيار الذي من خلاله يكون النص الادبي او لا يكون.
والشعر شيء.. والشاعر شيء آخر.

وعلاقة الشعر بالشاعر علاقة التكامل بالتناقص، فمهما كبر الشاعر
واسس وجدد وغير فإنه يظل محدودا. أما قضيته الكبرى (واعني بها الشعر)،
فتبدو أوسع من كل ما فعله الشعراء، حيث أن كل شاعر ما هو الا حلقة
واحدة من حلقات لا حصر لها (مضت وستأتي) وان انجازها ما هو الا إنجاز
محدود في قضية بعيدة الغور في الماضي بعيدة الاحتمالات في المستقبل. فإذا
اتفقنا على هذا فإننا يمكن ان نقول ان الشاعر (أي شاعر) قابل للتجاوز بل وأن
شرط الشعر الذي يكتب بعده هو ان يكون متجاوزا له.

إن النفس البشرية وخلفها الوجود كاملا مستويات يضرب الانسان إزميله
في ترابهما ليكشف عن هذا النسق أو ذاك الاضطراب أو هذا الناموس أو تلك
العلة بل ليلتمس هذه الحصة وتلك الماسة وهذه الموجة وتلك الضفاف،
والشاعر أحد مهندسي هذه المهنة العظيمة ولا يستطيع شاعر واحد مهما
تيسرت له سبل الكشف أن يكشف كل هذا دفعة واحدة خلال حياة محدودة،
ولذلك تفتح النفس البشرية وخلفهما الوجود كاملا في كل عصر على
مستويات جديدة وعلى مناطق كانت مجهولة في العصور السابقة ويكون بإمكان

الشاعر الحاذق والبصير أن يلتقط أو يتوغل في هذه المناطق فإذا ما انكشفت وظهرت عليها شمس الشعر فيجب أن لا تتحول هذه المناطق الى أرض مظلمة او الى تخوم نهائية لانها محطة وقوف تليها مناطق وغابات مظلمة لا بد من الذهاب اليها، ويجب أن لا تتحول الى عائق يحجب امكانية فتح السبل لمناطق اخرى... وهكذا، ان الشعراء العظام هم الذين يقودون شعوبهم نحو انتصارات كبرى ونحو نور جديد ويظل الشعراء الضعاف والمخربون الخانعون أسرى الخوف وأسرى نفوسهم المحدودة ولا بد ان يكون التمييز بينهم وبين غيرهم صريحا وواضحا.

يميز الشاعر المبدع في لحظة حرجة من تاريخه الابداعي بين احترامه لسلالة الشعراء الكبار الذين سبقوه وبين ضرورة تجاوزهم ولا يعني هذا الأمر تناقضا بل هو عين التوافق، فالذي يعرف كيف استطاع غيره ان يبني صرحا كبيرا لا بد أن يعرف كيف يبني له صرحا وهكذا يعمل الشعر السابق على تثقيف وصقل إرادة الشاعر الجديد بحيث يدفعه إلى مغامرة أعلى لا تسمح بتحول الشعر وتاريخ الشعر إلى ظاهرة اجتماعية صرفة كغيرها من ظواهر الاستهلاك فعند ذلك سيتحول الشعر الى ما يشبه المعبد، والشعراء الذين فيه الى أصنام يرى فيها الشاعر الضعيف أنما هي الخالقة للابداع فقط وأنه عبد يتمشى قرب أقدامها وهكذا يتحول الاحترام الى تقديس وتنطفئ روح الشاعر الجديد، وتختلط عليه الرؤية الصحيحة وينتهي كل شيء ولذلك لا اتردد واقول بأن الشاعر الفاشل هو الذي ركع طويلا امام نصوص من سبقوه فسلبته هذه النصوص قامته ولذلك فهو في أفضل أحواله مكرر مقلد ناسخ، أما الذي يرى

في النصوص السابقة قصورا ونقصا يحاول أن يسده أو أن يبتكر ما لم تبتكره النصوص السابقة فهذا هو الشاعر الذي يجب أن يكون كذلك إن الذي يعبد نصوصه هو شاعر فاشل أيضا لأنه يقع في حكم أطلقه. على غيره ولم يطلقه على نفسه، ولا فرق بين نصوص الشاعر ونصوص غيره من الشعراء في هذا الامر، لأن الشاعر المبدع هو الذي يبتكر أساليب جديدة حتى آخر يوم من عمره ولا يجوز أن يستريح أو يتراجع أو يتعذر بجمال نصوصه.

المبدع الحقيقي اذن هو الذي يستوعب إبداع السابقين ثم يقبض هذا الابداع في داخله ليبدأ بتأسيس البراعة على انقاض ما تقبض وهو يعيش هذه العملية دون أن يشطب على الآخرين ولكنه يمارس فعل الخلق من أجل أن يبتكر لا من أجل أن ينسخ، والشاعر الخاذق وذو المهارة العالية في النقاط وتأشير عيوب الآخرين له كل الحق أن يتجاوز هذه العيوب داخل نفسه وهو يمارس تجديدا وتحديثا خاصا به.

إن الشاعر يعيش مرة واحدة فلم لا يبتكر كونه الخاص ويغادر هذا العالم باحترام.. فإذا كان يعتقد بأن هذه المهمة شاقة وتحتاج لعمر طويل جدا فعليه ان ينجز ما يعتقد كافي شرط أن يكون هذا الانجاز له هو لا لغيره أو لا يعتاش على غيره إن صح التعبير وهذا هو أضعف الايمان.

الجدور اللوغوسية والإيروسية والشعبية

للشعر العربي الحديث

تمتد أصول السحر العربي الى جذرين كبيرين غائصين في النسيج الحضاري
للاقوام السامية التي عاشت في الوطن العربي، اول هذين الجذرين خرج من
المعبد وشكل قديما ما يسمى بالأدب الديني الذي ساهم في كتابته وتدوينه
وإشاعته رجال الاديان التي سبقت الاسلام، وثاني هذين الجذرين خرج من
البلاط وشكل قديما ما يسمى بالادب الدنيوي الذي ساهم في كتابته وتدوينه
ادباء وشعراء خرجوا من بين الناس ودخلوا او لم يدخلوا بلاطات الحكام
ولكنهم، على اية حال، كتبوا ادبا وجدانيا ذاتيا غنائيا في أغلبه بينما وسمت
الموضوعية والميتافيزيقية والحكمة والموعظة الادب الديني الذي خرج من المعبد.
وتبدو لنا هذه الثنائية المعبد/البلاط مرادفة لثنائية الدين/الدنيا،
السما/الارض، وعلى مستوى الكتابة العمق/السطح أو الباطن/الظاهر ولان
الادب الديني والأدب الدنيوي أصبحا على أفواه الناس فيما بعد فقد اختلطت
قيم ومواصفات الاثنين ونتج عنهما ما نسميه (الادب الشعبي) وهو الصورة
الشائعة التداولية لكليهما وبحكم الوسائل الشفاهية التي تستعمل وتتداول
الادب الشعبي فانه يتعرض الى عمليات قص وإعادة ترتيب وانحرافات وتغير
مراكز وتصبح بنيته معرضة للتهشم الى كسر صغيرة او التضخم بفعل

الاضافات الكثيرة هذا (الادب الشعبي) كان المصدر المباشر للشعر العربي الجاهلي أولاً ثم الشعر العربي الكلاسيكي كله.

يحفل الجذر الديني للشعر بالقوى الروحية والميتافيزيقية والتأملية. بينما يحفل الجذر الدنيوي للشعر بالقوى الغنائية الحسية النفعية المباشرة. وهو ما اطلقنا عليه في مكان آخر بالمركز اللوغوسي والمركز الإيروسي في الشعر اللذين يشكلان، من وجهة نظرنا، جوهر الشعر.

تتحشد في القطب اللوغوسي روح العالم وعقله ويتسامى الشعر الاعالي وتسري فيه شحنات لامرئية وأخلية تتعدى الافق الانساني والروح الانساني لتشمل روح العالم كله أما القطب الإيروسي فتتحشد شحنات مادية ونرى جسد العالم وتفصيله ويجر هذا القطب تسامي القطب الاول ويجعل منه أكثر واقعية وأشد قبولا واقترابا من الحاجات الانسانية.

وهكذا يظهر النسيج الشعري متماوجاً في لوغوس وإيروس يختلطان فيه ويتداخلان ولا نستطيع فك اندامهما بسهولة في النص الشعري المتفوق. أما النصوص الركيكة فهي إما إيروسية خالصة أو لوغوسية خالصة أو يرتبط فيها الإيروس باللوغوس بطريقة ميكانيكية مضحكة.

وعودة الى حديثنا حول ظهور الشعر العربي القديم من أصليين لوغوسي (ديني) وإيروسي (دنيوي) فاننا نرى الشعر العربي في تطوره اللاحق من الادب الشعبي السابق للإسلام يعود ثانية فينقسم في العصور العربية الاسلامية الى قطبين الاول دنيوي (إيروسي) يستحوذ على كل اشكال النظم الشعرية ويعطي القوالب الشكلية الموسيقى الجاهزة لهذا النظم فيجذب غالبية القصائد

العربية وبالتالي ما اصطلاحنا عليه بـ (الشعر العربي). أما القطب الثاني الديني اللوغوسي فيستقطب العربي ويعبر من خلاله عن الشحنة الدينية والروحية التي أصبح الاسلام معبراً عنها وبذلك يحقق امتداد التعارض الاول الذي كان بين الدين والشعر فيصبح النثر (الصوفي، الاشراقي، العرفاني) خزين الروح اللوغوسي العربي الأول بينما يتنحى الشعر النظم باتجاه استقطاب الحياة الدنيوية بكل تفاصيلها.

إن النثر العربي الإسلامي الديني ذي التوتر الشعري والذي تمثله كتابات التوحيدي (الاشارات الالهية، رسالة العفران) و (الفصول والعاديات) للمعري والنصوص الشطحية للمتصوفة (الحلاج، الجنيد، البسطامي، ذو النون المصري وغيرهم) والكتابات الدينية النثرية لابن عربي والمسعودي والكتابات الاشراقية اللاحقة منذ السهر وردي والكتابات العرفانية الكثيرة كلها تخزن اللوغوس الشعري وتعبر عن توتره القوي وتصلح فضاءهما لأن تكون الحاضنة الام الكبرى للروح الشعري العربي الشرقي الذي فقدت القصيدة الشعرية المنظومة بابتعادها عنه، أعظم وأكبر الشحنات الشعرية ولم يكن بالامكان على ما يبدو تمثل الروح الشعرية المرتبطة بها في ذلك الوقت بسبب فقر الآليات الشعرية واقتصارها على الفهم الضيق لمعنى الشعر والقصيدة.

إن الشحنة الدنيوية الإيروسية استأثرت بالقصيدة الشعرية وساقتها فيما بعد من البلاط الى السوق فنشأت انماط كثيرة من الشعر الشعبي الذي حطم الهيبة الكلاسيكية للنصوص الدنيوية هذه وجعلها في كسر مغناة ومستعملة ورتب لها محوراً خاصة وتنظيمات تتفق مع أشكائها الجديدة.

ويبدو أن الشعر الحديث وجد نفسه في بداية الامر أمام مواجهة السلم الموسيقي الصارم للشعر او للنظم العمودي فأخذ على عاتقه في فترة الريادة ، خصوصاً، تنفيذ هذه المهمة لكن المشهد الحقيقي للشعر العربي الحديث لن يكتمل إلا إذا هضم في أعماقه الأقطاب الثلاثة التي تنبض في التراث العربي وهي:

١ القطب اللوغوس ممثلاً بالنثر الديني (الصوفي الاشراقي. العرفاني).

٢ القطب الايروسي ممثلاً بالشعر الديني.

٣. القطب الشعبي هو خليطهما وناتج تحليلهما وتفسيرهما.

هذه القوى هي التي ستحدد الوجهة القادمة للشعر العربي الحديث بل ستكون الموجهات الاستراتيجية.

مادام الشعر العربي مرتبطاً باللغة العربية فلا بد أن يختزل تاريخ تشكّل هذه اللغة البلاغي والاسلوبي، وتاريخ التشكّل هذا لا ينفصل مطلقاً عما تحدثنا عنه. إن الشعر العربي الحديث يخوض اليوم في مشكلات اجتماعية وسياسية وحياتية ملحة تفرض عليه أنماط تعبير ورؤى مختلفة لا تشكّل إلاّ الجزء الواعي أو القشرة الواعية للعقل الشعري أما الجزء اللاواعي الغاطس فنعمل الأقطاب الثلاثة التي ذكرناها على إعادة تشكيله دائماً ولا تشكّل (قصيدة التفعيلة) أو (قصيدة النثر) إلا أنماطاً شكلية موسيقية للدلالة على الشعر العربي الحديث، أملاً حقيقته فأبعد من هذين النمطين وأنه لمن الضروري حقاً أن يتخطى الشعر العربي الحديث هذه الاشكالية (التفعيلة، النثر) لينتقل الى آفاقه الرحبة الحقيقية التي تنتظره لأن ما ينتظر الشعر العربي بعد تخطيه لهذه الاشكالية هو أعظم وأكبر

بكثير مما واجهه في تاريخ الطويل بأكمله وسينجز هذا الشعر أعظم صيغته وأشكال ظهوره القادمة في نصوص كبرى تستجيب حقاً لإعادة صياغة مكوناته وموجهاته وتعبّر بالتالي عن حقيقته وخصوصيته.

الموسيقى والرؤيوي من الموروث الى الشعر

لم يكتسب الشعر العربي (والشعر عموماً) تبديلاً جوهرياً وهو يخرج على النثر بل تميز عنه بفعل توتر موسيقي / عروضي أما التبدل الرؤيوي فلم يحصل إلا مع مجيء ثورة الشعر الحديث.. وهذا يعني أن الشعر العربي القديم هو نثر فني يتحلّى بالموسيقى في أغلبه.. ويشذ عن ذلك عماقلة الشعر العربي القديم الذين كانوا يبتكرون فضاءً بلاغياً وأسلوبياً جديداً تطوف فيه التماعات أرواحهم الفذة.. لم يكن هذا عاماً أو شائعاً بل كان استثناءً مرتبطاً بعلموهمة وروح الشاعر أما باقي الشعر العربي فقد ظل يجرجر قيود النثر والموسيقى معه لمسافات طويلة..

إن التوتر الموسيقي / العروضي الذي دخل الى النثر حول النثر الى نظم وتراتبت في أفق الشعر منظومات كثيرة خنقت (الروح الشعري) الذي كان يرفّ تحتها ويحاول الظهور لكنه كان يمس بحرارة بعض النفوس العظيمة المتطلعة الى الأعالي فتقدح شعراً مذهلاً رغم القيد الذي تعمل تحته.

لقد كان مصدر الموسيقى العروضية هو الغناء فهو الذي يجمع الكلمة والنغم معاً، وكذلك الشعر فقد جمعها التطريب الغنائي بل اكتفى بالتلاوة أو

الإنشاد كما كان يسمى.. وهذا يعني أن الحاجة إلى الموسيقى في الشعر لم تكن حاجة صميمية بل كانت لاغراض الاداء والحصر وترتيب الشكل ولتمييز الشعر عن النثر.

لكن الغريب في الامر هو ان الموسيقى الشعرية للشعر السامي القديم (البابلي، المصري، الكنعاني، الآرامي، اليمني) كانت محدودة لا تتعدى البحر أو البحرين وهي من موسيقى أو أوزان نبرية بسيطة تشبه الأوزان الاوربية المعاصرة.. فما الذين حصل بالضبط واكتسب، فيما بعد، الشعر العربي قبل الاسلام هذا الكم الزاخر من البحور والموسيقى العروضية المساحة؟.. هذا السؤال يحيلنا بالتأكيد الى المساحة التاريخية التي فصلت حضارات الاقوام السامية القديمة عن الحضارة العربية الاسلامية..

ما الذي حصل بين سقوط بابل ومصر في القرن السادس قبل الميلاد وبدايات ظهور الإسلام في القرن الخامس بعد الميلاد؟.. أي ماذا حصل للشعر العربي خلال الف سنة فصلت بين الشعر السامي والشعر العربي فتحول الشعر السامي من بحوره النبرية المحدودة الى الشعر العربي الزاخر بأكثر من ستة عشر بحراً منوعاً يحتمل الإضافات والفروع؟

أعتقد أننا يجب أن لا نكل ولا نملّ من البحث في هذه الفترة الغامضة التي مازال تاريخها غير واضح بشكل دقيق وتفصيلي إلا في العموميات المعروفة.. ولاشك ان غياب التفاصيل وغياب الآثار والمدونات في مثل هذه الفترة يحجب عنا حقيقة الموقف لكننا إجمالاً يمكن ان نستقرئ بعض جوانب هذه الفترة فيملأ يخص الشعر..

تتألف هذه الفترة مجموعة كبيرة من اللهجات السامية التي كانت تتحول الى لهجات أصغر هي لهجات القبائل والمدن.. وهذا يعني ان اللغة كانت آنذاك تتعرض الى عمليات تفكك وإعادة بناء متصلة.. أو الى عمليات انقراض وغمو متواترة.. وقد انعكس كل هذا على الشعر وعلى طريقة ادائه الموسيقية فظهرت ايقاعات مختلفة توافقت مع هذه العمليات المتصلة. هذا من ناحية أما من الناحية الأخرى فان نزوح الشعر من المعبد والبلاط الى الناس بحكم غياب مراكز القوى الدينية والسلطوية، كما كانت عليه سابقا، واندماج هذا الشعر وهو على أفواه الناس بحاجاتهم اليومية واستعمالاتهم المتعددة خارج سياقات نموه المعروفة هو الذي جعله يتخصب موسيقيا فحياة الأسواق والبيوت والأعراس والندب والحروب والمسرات هي التي جعلت من هذا الشعر يمتليء باحتمالات عروضية كثيرة، والذي يتأمل في الدائرة العروضية للشعر العربي يجد أن تدرجها إلى أوزان مختلفة لا يتعدى حذف وإضافة المتحرك والساكن وهذا يتفق مع تفسيرنا في أن هذه الدائرة العروضية في حقيقتها دائرة استعمالات واحتمالات مختلفة، استعمالات اجتماعية وفردية واحتمالات رياضية يزداد عليها أو ينقص منها ولذلك فهي تغطي كل درجات الدائرة وهو ما يفسر وجود البحور المهمة والمختلفة لأنها احتمال رياضي أما البحور المستعملة فهي استعمال اجتماعي، إضافة الى أن هذه الدائرة العروضية تخفي خلفها إيقاع الكون كله بل وإيقاع الحياة والموت معا.

هذا الفهم يؤيد ما ذهبنا اليه من ان الغنى الموسيقي الذي اكتثر به معه الايام الشعر السامي ظهر بقوة في القرون القليلة التي سبقت الإسلام في الشعر

العربي زاخرا بهذه الغلالة الموسيقية الكبيرة، أي ان سبب ظهور هذه البحور الكثيرة هو أن الشعر السامي تحول إلى شعر شعبي عربي ضج بالبحور الجديدة حتى اشتق من هذا الشعر الشعبي العربي ما نعرفه بالشعر العربي من خلال سيادة لهجة قريش التي أصبحت نموذج اللغة العربية قبل الاسلام بسبب التجارة ثم أصبحت قياس اللغة العربية بعد الاسلام بسبب الدين والقرآن. فحملت معها تنوع الشعر الشعبي العربي موسيقيا وظهرت به كما هو معروف.

ومما يؤيد هذا ان اللغة العربية عندما تفسخت إلى لهجات بعد الوهن الذي أصاب الدولة العربية الاسلامية واستمر هذا التفسخ لحوالي الف سنة أيضا ظهرت ألوان موسيقية وعروضية جديدة كثيرة في ما نصلح عليه الآن بالشعر الش عبي وفي مختلف بقاع الوطن العربي.. وقد أحصى أحد الباحثين ذلك فوجد أنها اكثر من (٥٠٠) احتمال عروضي شعبي، وهكذا نعيد السؤال كيف تحولت البحور الـ (١٦) إلى (٥٠٠) بحر. إن في هذه الحادثة ما يفسر الحادثة المشابهة لها قبل الجاهلية.

الشعر والنقد

إن من أهم المؤاخذات التي تؤخذ على الحركة النقدية هي أنها تأخذ بقياس الشعر، مثلاً، على أمور ليس لها علاقة بصميم وجوهر الشعر فعلى سبيل المثال تبنيتها لمقاييس الخطابة وتطبيقها على الشعر أو تبنيتها لمقاييس الفكر وتطبيقها حرفياً على الشعر.

إن أسوأ ما تصاب به الملكة النقدية عند الناقد، والحركة النقدية بعام، هو أنها تلجأ إلى مثل هذه المقاييس عند شروعها بتحليل قصيدة معينة أو بالحكم على شعر شاعر ما.

وهذا الداء العضال ابتليت به الحركة النقدية العربية القديمة والحديثة على السواء وكان له الدور الأول في تقويض مختلف مدارس النقد العربية في الماضي والحاضر معاً. وبسبب من تعسف النقد في هذه المسألة نجد أن الناقد يلجأ إلى مختلف التبريرات التي تحاول الخط من شأن الجوهر الابداعي الذي تقوم عليه القصيدة والانشغال بأمور مقاسة على غير الشعر.

نشرت هذه الدراسة تبعاً في فون ١٩٨٢/١/٢٥ والجمهورية في ١٩٨٩/١/٢٤ والقادسية في ١٩٩١/٦/١٨

قياس الشعر على الخطابة والتعسف في الشكل

عندما يقاس الشعر على معايير فن الخطابة فإنه يفقد الكثير من قواه الكشفية والفنية التي تعمل على لمس الجوهر الإنساني والتزول عميقاً إلى أسرار الانسان والطبيعة الخفية لأن اغلب مقاييس الخطابة مقاييس خارجية تهتم ببلاغة الصوت ومخارج الحروف والقوافي والإحادة في الالقاء والخ.. وهذه المقاييس، بحسب ذلك، مقاييس خطابية محضة ليس لها اشتراك واسع بفنون أخرى.

فعندما يحكم على شكل القصيدة على اساس قوتها الخطابية ومباشرتها وإثارة حماس الآخرين من خلالها وشحذها لقوى التوتر الخارجي واعتمادها الفصاحة والبيان كجزء مهم في البناء الشكلي لمعمار القصيدة تسقط القصيدة وخصوصاً الحديثة في شرك شكلي مستعار من فن آخر هو الخطابة.. وقد تفقد المغامرة الشكلية الحديثة بخاصة كل جمالها وطفرةها وولوجها في مناخات جديدة ذات معيار شكلي مغاير إزاء مثل هذا التعسف، وقد لا نستطيع أن نخرج بأي حكم نقدي دقيق عندما نفعل ذلك، أي ان القصيدة المعاصرة قصيدة لا تحمل مقاسات الخطابة الداعية جميعها إلى إحداث تأثير خارجي وإلى شحذ قوى خارجية في التأثير على المقابل.

وهنا يبدو لنا النقد الذي يأخذ بهذا نقداً لا يستند إلى الشعر بذاته وقيمه ومقاساته بل يختلق في مقاسات أخرى ويستند الى فن آخر يختلف عن الشعر وربما يعارضه.

قياس الشعر على الفكر والتعسف في المضمون

وهكذا عندما يقاس الشعر على الفكر وعلى مقاسات الفكر فيتعكر بذلك المضمون الشعري ويضطرب، لأنه ليس من مهمة الشعر أن يعبر عن نص فكري أو سياسي حرفياً بل انه يلمح ويشير وتكون على هذا وظيفته مختلفة عن وظيفة الفكر في التأثير والتغيير لأنه لو اتخذ نفس وظيفة الفكر لما عاد لنا حاجة بالشعر، لذلك فإن مقاييس الفكر لا تصلح كلياً للانطباق على الشعر، واعني بالفكر هنا أية فكرة منطقية منظمة تنظيمياً عقلاً وواضحة.

إن الشعر يتضمن الفكر مرموزاً وملمحا به ومرفوعاً الى طبقة مجردة أعلى ولا يحتويه نصاً أو تطابقاً أو نقلاً حرفياً لمادة الفكر.

لذلك فإن النقاد الذين يحاسبون الشاعر على أساس فكري، بمعنى توظيف الفكر في الشعر متبعين قياسات الفكر على الشعر، هم نقاد تعسفيون أيضاً ولكن من حيث المضمون هذه المرة.

لا يمكننا أن نحاكم القصيدة فكرياً أو أن نرهبها بالفكر لأن الشعر ميزاناً ذهبياً واحداً هو ميزان الشعر نفسه الذي يتضمن مؤشراً دقيقاً هو الفن أو اللافن في القصيدة.

وهكذا يبدو لنا من خلال هذين المثالين المختلفين بطلان قياس الشعر على غيره ويصح هذا إذا ما اخذنا الشعر مع أمور أخرى كثيرة لا يصح أن نأخذها معه ونقع في تعسف واضح إذا ما فعلنا ذلك.

يتلقف الناقد نص الشاعر بروح المفسر الذي يبحث في الأجزاء عن تفاسير ونتائج.. إنه يشرح بعقل المثقف والموسوعي والتقني أحياناً وليس بعقل المشارك الذي ينتقل هو والشاعر إلى منطقة جمالية تقع فيها مادة الخبرة الأسلوبية موزعة في جسد النص وليس على سطحه، لا يفتعل الشاعر وهو ينتج نصه المهارة الأسلوبية له بل تتدفق هذه المهارة وفق سياقات استبطانية هائلة تشمل خبرة الشاعر ليس مع اللغة بل مع الحياة كلها ولذلك تتصادم في نص الشاعر ما يسميها الناقد دائماً بالنقائض وتمتز الحقيقة الشعرية الراسخة عند الناقد مع كل شاعر مجدد وربما كل نص جديد لأن الشاعر يتقلب بعنف وبنشوة بينما يتعقبه الناقد بتحفظ وحيرة.

لا يمكن أن تتطابق آراء ناقد أُرضي لا يمسّه هدف الشعر وغاياته الكبرى مع نصوص شاعر يعتقد أن الشعر ليس أرضياً بل هو فن يسعى لأن يكون خارج معارف البشر.. إنه فن كوني استعار اللغة ليظهر بها مؤقتاً وهو يرتب طريقة ظهور أعلى كلما تقادم الوقت. إننا نعرف تماماً من أن نقادنا جميعاً يشكون بهذه الامكانية للشعر ولذلك فافهم تواضعوا على طرح مفاهيم بالية وتقليدية عن الشعر ووظيفته وأهميته لأنهم دائماً يقللون من مسافة أو حجم وهول أو سعة الافق الشعري كما يراه الشاعر ويعطون صورة (معقولة) عن الشعر.

يتحرك الشاعر بين قطبي الواضح والغامض برشاقة وخفة ويجعل كل قطب مطرراً بشذرات من القطب الآخر ولذلك فهو يقدم الحقيقة مكتزّة متوترة

ويسعى الناقد لفك اشتباك الغامض بالواضح بطريقة ميكانيكية ويقطع حبال التوتر والنبض الخفي للجمال الذي يتدقق في النص. حقيقة الشعر تبعد بل تنفر من حقيقة النقد ولذلك لن يكون هناك تصالح بين الشاعر والناقد إذا اخلص كل منهما الى حقيقته. يسعى الشاعر نحو الوجود عن طريق اللغة وتنتقل أسرار وخفايا الوجود على شكل أسرار وخفايا لغوية، من هناك ينتج ما يسميه الناقد بالغموض، أما الناقد فيسعى الى تفكيك اللغة متوهماً بأنه سيفكك الشعر وهكذا يلتبس الأمر على الناقد في حين يرى الشاعر بأنه منسجم مع نفسه.. يتطرف الشاعر في أسرارهِ ويتطرف الناقد في عرض سطوحه وبذلك يفترقان أحدهما ذاهب الى مركز الدائرة والآخر ذهب يدور في محيطها.

النقد في دائرة العلم

هناك من يرى أن النقد لا ينتمي إلى الأدب بل هو علم.. وهو على وجه التحديد واحد من العلوم الانسانية، وإذا لم يكن الأمر كذلك فعلينا أن نساهم في جعله كذلك وسيعمل ترحيلنا للنقد من الأدب الى العلوم الانسانية على إنهاء أزمة النقد بل لن يدور حديث من هذا النوع مستقبلاً لأننا لا نسمع الا عن أزمة في حقل الانثروبولوجيا أو النفس أو الاجتماع او... وسيكون نصيب النقد الادبي لو انه انتقل من حقل الأدب، ونعني الإبداع الادبي، الى حقل

العلوم الإنسانية نصيب العلوم الأخرى في النمو والتطور والاختبار والمناهج وغير ذلك..

ولو قلنا بأن العلوم الإنسانية تتضمن علوم (الإناسة والنفس والاجتماع والتاريخ والاسطورة والنقد الأدبي) فإن ذلك يعني إخضاع هذا النشاط الى حقل المنهج العلمي الدقيق لا الى الافتراض والوهم، بل سيصبح مثل غيره يمر بمرحلة العينة ثم المختبر ثم التحليل الدقيق عبر مناهج مقترحة ثم الحصول على نتائج علمية محددة حول النص الأدبي وبذلك سوف يضيق الخناق على الآراء والافتراضات النقدية السائدة التي هي نوع من انواع (النقد الفطري) وهو نقد بدائي لا يليق بعصر حديث كالذي نعيش فيه.

ومثلما أصبح علم الاناسة نظراً في الانسان وثقافته وحياته وعلم النفس نظراً في السلوك البشري وعلم الاجتماع نظراً في الحياة الاجتماعية وعلم التاريخ نظراً في الحوادث البشرية فسيكون علم النقد الأدبي نظراً في النص الأدبي، فكل علم انساني يتكئ على مادة ليحللها باعتباره نشاطاً انسانياً مهماً يكشف مثل غيره من العلوم الإنسانية عن الطبيعة البشرية في حقل انتاج النص.

إن ما يدفعا لقول هذا هو هذه الثورة الكبيرة التي يشهدها قطاع العلوم الإنسانية في هذا النصف الثاني من القرن العشرين حيث انتشرت مناهج البحث الجديدة التي أنعشتها فاصبح بفضلها أكثر قرباً الى العلم وأكثر غنى ودقة وأصبحت العلوم الإنسانية المعاصرة تشبع لذة المتعة التي ينشدها القارئ في نص أدبي (شعراً وقصة ورواية) أما النقد الأدبي، وهو الجدير من حيث المبدأ للقفز الى هذا المستوى، فقد بقي هامشاً على النص الأدبي عيلاً عليه. ولذلك

كثرت أزماته وكثرت انعكاسات أزمات الادب عليه.. وما كان عليه أن يكون كذلك لأنه يفترض أن يكون علما له مناهج وأدوات تجعله مستمرا في البحث لا معطلا وسبب هذا العطل الدائم فيه هو ارتباطه بالحقل الادبي الذي هو حقل ابداعى خالص في حين يشوب النقد نشاط آخر غير ابداعى يشكل مادته الرئيسية.

ان النقاد المحدثين في العالم يندفعون في نصوصهم الحديثة بهذا الاتجاه ويؤكدون النهاية القريبة للنقد ضمن حقل الادب ودخوله إلى حقل العلوم الانسانية، هذه العلوم التي تشهد نشاطا متصلا ومثيرا للغاية بل وتكاد مداخلاتها التي أحدثتها مع الأدب هي التي تمهد لهذه النقلة وتجعل الطريق معبدا لها فعلم الإناسة البنيوي وعلم النفس الفرويدي واللاكاني وعلم الاجتماع الحديث وعلم الاسطورة وعلوم الاتصال الحديثة وعلم السيمياء (السيمولوجي — الدلالة —) والعلوم اللسانية الحديثة أسقطت ظلالها الكثيفة على الأدب ووضعت النقد الادبي في حرج كبير بل أفما فتحت مجريات كثيرة لتسريب النقد الأدبي من الحقل الادبي إلى حقولها وجعله علما منفصلا عنها يستعين بها ويستقل عنها في الوقت نفسه.

قد يتحول النقد الى علم من العلوم الانسانية، مع الزمن، ولكن ظهوره الى جوار النظريات الشعرية والتأويلات الأدبية وعلوم جمال الأدب والشعر يدفعه مرة أخرى الى منطقة بين الأدب والعلم.. الى مكان يشبه مكان علم الكلام إذ يمكن أن نقول أنه علم الكلام الأدبي.

نشأ علم الكلام وتطور في ظل ظروف دينية نشطة وشكل مع النشاط الفلسفي آنذاك قوة كبيرة في النظر العقلي والفكري للمشكلات الدينية وللنصوص الدينية على وجه التحديد، وكاد علم الكلام أن يضم إليه كل العلوم العقلية ولكنه تجمد وتوقف عن النمو عندما وضع في صيغ وأساليب جامدة وعندما انفصل عن الواقع الملموس ولم يعد يجيب عن أسئلته الملحة.

واليوم يتوزع النشاط الأدبي المجاور للنصوص الأدبية في مجالات كثيرة فلذا ما وضعنا النصوص الأدبية مركزاً لدائرة نشاط شرحي ونقدي وتفسيري وتأويلي وفلسفي ونظري ومعرفي فإننا سنجد لها زاخرة قوية متداخلة وأشد ما يفتقد إليه هذا النشاط (المجاور) تصنيفه الدقيق إلى أنواع أو اجناس قائمة بذاتها ولكن هذا النشاط يمكن أن يجتمع تحت اسم كبير هو (علم الكلام الادبي) الذي استعراه من العلوم الفلسفية /الدينية القديمة، ففي هذه التسمية امكانية هائلة لتمحيص ودرس ونقد النص الادبي خصوصاً وأن العلوم والمناهج الانسانية الحديثة قدمت أعظم وأغنى الطروحات والطرائق الخاصة بفحص النص الادبي.

علم الكلام الادبي علم غير قابل للجمود بسبب من حيوية النص الادبي في كل عصر وبسبب من عدم التزمّت الذي كان يرافق في الغالب، قوى وتيارات علم الكلام في صيغته الفلسفية الدينية.

ومع ذلك لابد للترعة الذوقية (المعيارية) أن تبقى مرافقة للنقد سواء دخل في دائرة العلوم الانسانية أو دائرة علم الكلام الادبي وخصوصاً ذلك النقد الذي يقوم به الشعراء والمبدعون فقد كادت حتى الترعة العلمية والوضعية والبنوية في كل نواحي الأدب والحياة تطفئ الاتجاه الذوقي أو المعياري الذي

نتعامل به مع الادب والحياة، وهواتجاه عفوي انطباعي فطري يتلمس الشيء بكلية وشمول ويترك أثره من دون مسببات كثيرة. لقد توعد الأدباء البنيويون الذين تطرفوا في تبنيتهم للبنيوية النزعة الدوقية وعدوها جريمة لا تغتفر وكان بإمكانهم ان يضعوا البنيوية جنباً الى جنب مع الدوقية لا بجمالها شيئاً واحداً بل بوصف ان النقائض يمكن تعايش مع بعضها جدلياً، أين أوصلنا النقد البنيوي الم يكن جافاً إحصائياً بارداً حد القرف؟ ألم يضع نفسه في خانق عندما طرد كل مد يتعارض معه ولم يفاجئنا بنتائج جديدة اقوى من تلك الالتماعات الدوقية العالية التي كان يمدنا بها النقد المعياري؟ لا يمكن لنظرية او لرأي واحد أن يلم بكل الحالة الانسانية في أي جانب ولكننا يمكن في الاقل ان نقول أن وضع الآراء والنظريات المتعددة والمتناقضة على سطح واحد وابتكار غيرها وجعلها جميعاً تعالج وتغني الحالة الانسانية سيعطي نوعاً من البهجة والجمال يحكم التعدد الذي ستكون فيه وتعدد المذاقات والالوان وزوايا النظر وغيرها مما يسهم في تضيق الهوة بين النظرية والحياة .

لقد غابت عنا، في الشعر والقصة وتاريخ الادب، تلك الدراسات الدوقية المكتوبة بلغة فاتنة لاسعة مشبعة قوية تشخذ في حواسنا تطلعات ونباهات عالية جداً وأرى اليوم اننا بحاجة ماسة لمثل هذه الدراسات، وقد يكون الشعراء والأدباء هم أكثر الذين يجيدون كتابة النقد الدوقي لا لأنهم ينطلقون من فطرة نقدية. بل لأنهم يخرجون كنوز خبراتهم الابداعية عن طريق أعمال غيرهم وبذلك سيحمل النقد الدوقي خليطاً من إبداع الشاعر والناقد وشحنات من إبداع أصلي وإبداع مضاف.

الشعر والسحر*

لا شك بأن طبيعة المنهج في معالجة أمرين هامين كالسحر والشعر هي القضية الحاسمة التي سينتج على ضوئها تحديد طبيعة كل من السحر والشعر ومدى التقارب أو الابتعاد بينهما.

فربما تسقط المناهج الرومانتيكية في ضم وهج كل منهما في شعلة واحدة يصعب معها التفريق بينهما ويزيد الالتباس التباساً آخر وربما تضيق المناهج السلفية في تبريرات لا طائل تحتها لجعل السحر منبع الشعر وأصله وبذلك تحدد مرجعية الشعر في نظير قديم يكاد يشبهه من الخارج. ولا شك ان هناك اعتراضاً حضارياً أولاً حول العناية بالسحر وما يتبعه من أمور الشعوذة والأيهامات التي انحسرت فاعليتها في عصور العلم والمدنية وتحولت الى دراسات فولكلورية واثروبولوجية معروفة.

وهذه كلها أمور يجب أن تكون ماثلة في الذهن عند الاقتراب من أي منهج يصلح لمعالجة هذا الأمر. ومن هذه النقطة بالذات.. من هذا التوتر القائم بين طرفي الموضوع (السحر والشعر) من جهة وبين هذين الطرفين والمنهج من جهة أخرى.

* نشرت هذه الدراسة في مجلة الأعلام العدد ٧ تموز ١٩٨٧ السنة ٢٢ ص ١٠٧ - ١١٣.

وجدنا في السيميائية (السيمولوجيا) منهجاً معقولاً لتوضيح العلاقة بين الشعر والسحر لما تضمنته من معالجة حيادية تعنى بالرموز في كلا الحقلين وتكشف عن أسرارهما بروح علمية خالية من الانطباع والتأثر، ولقد حاولنا في تجذير السيميائية فلسفياً امراً ناجحاً في معالجة أدق، ولذلك اقتربت معالجتنا السيميائية للشعر والسحر من الفلسفة فكان أن أعطى لي مثل هذا الاقتراب نتائج أوضح وأقرب الى الشمول والكلية. وإذا كانت السيميائية هي أحدث العلوم الانسانية في الغرب والتي بدأت تغزو بعد النبوية مناهج الدراسات الانسانية وتعمل على اعادة نقدها وفهمها، اذا كانت هي هكذا من هذه الناحية مما يقرب صلاحيتها بسبب حداثة فأن الامر الأكثر إغراءً هو خضوع العلوم والآداب والفنون والدراسات الانسانية بأجمعها لدائرة السيمولوجيا واعتبار المعرفة بل والوجود كله حقولاً رمزية ودلالية صالحة لأن تعالج من هذه الزاوية.

ما قبل المنطق Prelogic Period

الإقتراب من الكون السحري

من الصعب تناول السحر والشعر دفعة واحدة كقضيتين منفصلتين يشكل كل منهما طرازاً خاصاً من الممارسة العقلية أو الحسية. بل يفترض رد كل منهما الى نظامه الاشمل الذي يعمل فيه.

يقع السحر في منظومة ما قبل المنطق حيث كان النظر إلى الأشياء يستدعي تفكيراً أولياً يربط باعتبارية بين الاشياء والظواهر ولذلك حين يتم الربط بين

هطول المطر وتدفق الدم من الضحية المذبوحة لأجل استئزال المطر، فان ذلك يتم وفق ربط اعتباري بين الظاهرة والشيء وهكذا تبدو سيطرة الاشياء مربوطة ببعضها بطريقة قبلمنطقية أي أولية وتبدو اللغة في هذه المرحلة تابعة للأشياء تعمل خلفها حيث تسخر اللغة لتعين وربط هذه الاشياء لا للتفوق عليها وعلى ذلك كانت اللغة تابعة للشيء وكان الشيء متداعياً بطريقة لا منطقية مع الشيء الآخر أو الظاهرة هو اساس مرحلة ما قبل المنطق.

يتعين علينا إذن أن نجعل تفوق الشيء على اللغة والربط اللامنطقي بين الأشياء وبين الظواهر من الامور المميزة لهذه المنظومة. وبلغة السيميائية يتفوق المدلول على الدال وتحول الإشارة الى تابع للمدلول فهي لا تؤثر به بل تتسخر له.

وأول انفصال في مشيئة هذه المرحلة كان يوم اخترعت الكتابة فتحولت اللغة الى دال ذي كيان صوتي/ صوري وكان يتبع ذلك انقلاب خطير في مهمة اللغة.

لذلك كانت مرحلة ما قبل المنطق وهي مرحلة الاقوام البدائيين مرحلة للأشياء وكانت اللغة عوناً على التعامل مع هذه الاشياء وعلى هذا تمتاز هذه المرحلة بأنها فيزيقية تقع في رحم الطبيعة ومازال الانسان فيها لم يولد بعد واللغة أول خصامه مع الطبيعة ولكنها مازالت حتى ذلك الوقت تابعة لها.

إن البناء أو التداعي غير المنظم للأشياء هو ما يدعو علماء الانثروبولوجيا بالسحر. فالسحر صورة من صور تطبيق — أو على الاصح إساءة تطبيق —

مبادئ تداعي وترباط المعاني ولذا يطلق عليه في كتابات كل من تايلور وفريزر اسم (العلم الزائف) او (العلم الكاذب) (Pseudu – Science)^(١) . وهكذا يكون السحر علماً زائفاً فهو ينظم الأشياء وفق نظام ولكنه نظام كاذب ليس فيه نسق يؤدي الى معاني متسلسلة مترابطة ترابطاً منطقياً ولذلك كان السحر أحد أهم سمات عصر ما قبل المنطق، فالسحر اذن نظام تداع غير منظم ولكنه نظام محكوم بنى عميقة تحركه وقد كشفت الدراسات الانثروبولوجية البنيوية التي قام بها كلود ليفي شتراوس هذه البنى في سياقات سحرية مختلفة تخص بعض الممارسات والطقوس وطرق العيش والطعام وغير ذلك..

ان اول الاختلافات بين السحر والعلم من هذا المنظور هو في ان السحر يقول بحتمية شاملة تامة فيما يعمل العلم مميزاً بين المراتب وهي مراتب أخرى والا يمكننا المضي بعيداً في هذا المجال فنعتبر الدقة والصرامة اللتين تميزان الفكر السحري والممارسات الطقسية من المؤشرات التي تدل على إدراك لا واع لحقيقة الحتمية والحال هذه ملحوظة بالظن (الحدس) قائمة في لعبة الحياة قبل ان تكون مبادئ مدركة و (سنناً) (محترمة)^(٢) .

والسحر على ذلك علم حدسي خاضع لأن يكون كاذباً أو غير دقيق في بعض نتائجه ولذلك يشدنا ميل قوي لاعتبار السحر كونا رموزياً مقفلاً أكثر من كونه مرحلة من مراحل العلم، السحر دائرة مكتملة لها سماتها (فليس الفكر السحري بدءاً او جزءاً من كل لم يكتمل بعد بل انه نظام شديد التماسك،

مستقل عن النظام العلمي الذي سيتشكل فيما بعد إلا من حيث الطباق
الصوري بينهما^(٣).

النظام السحري نظام قبلمنطقي قائم بذاته والنظام العلمي نظام منطقي قائم
بذاته وليس الأول بدءاً للثاني وليس الثاني امتداداً للأول وسيكون لازماً علينا
ان نعتبر النظام الشعري الذي هو نظام بعد منطقي قائماً بذاته كذلك وهو ليس
نتيجة لنمو الاثنين.. بل ان الانساق الثلاثة هذه (القبلمنطقي مثلاً بالسحر
والمنطقي مثلاً بالعلم والبعد منطقي مثلاً بالشعر) أنظمة لا تاريخية وليس بينها
صلات تطور ولذلك فهي متعايشة مع بعضها دون أن يلغي أحدها الآخر أو
يكون بديلاً عنه ودون أن يؤدي تطور أي منها إلى الآخر. ولكي نكتشف
الكون السحري القائم بذاته فيجب علينا ان نكتشف بناء العميقة التي تعمل
على تشكيل أنساقه أولاً ثم نحاول فك شفراته الدالة.

البنية السحرية بدلالة السيميولوجيا

يبين (سامبسون) في واحدة من أمثله على أن الكيمياء الحديثة ترد أنوع
العطور والأطعمة الى خمسة عناصر تدخل في مزاجات مختلفة (الكاربون
والهايدروجين والاكسجين والكبريت والآزوت) ويصنف الانسان البدائي
العطور والأطعمة في أصناف تشابه ما تفعله الكيمياء الحديثة. ويعلق شتراوس
على هذه الحادثة فيقول:

(إن الفيلسوف البدائي أو الشاعر قد يتوصل الى هذه التصنيفات نفسها
مستلهماً معطيات لا علاقة لها بالكيمياء أو بأي علم آخر، وتكشف لنا

النصوص الاثنوغرافية عدداً من هذه التصنيفات التي لا تقل أهمية من حيث قيمتها التجريبية والجمالية ولا يصح القول ها هنا بأن هذا الامر يعود إلى تسعير التداعيات تسعيراً يتكفل الحظ بالمجاجة^(٤).

وهكذا تبدو البنية السحرية عميقة تكمن في الحس / الطبيعة ولكنها تعمل بقانون لا تراثي او بتداعٍ منظم، ولقد استطاع المنهجُ البنيوي من خلال طروحات شتراوس الكشف عن البنى السحرية في اللغة وفي الفنون وفي تصنيف الحيوانات والنباتات وغيرها، ويحفل كتابه (الفكر البري) بأمثلة لا حصر لها تدل على ذلك.

أما النظام الاشاري السحري فهو نظامٌ مقفل لا تدل فيه الاشارة الآ على الشيء ولكل شيء معنى، ولذلك تعمل الاشارة في الممارسات الطقسية أو في اللغة في نظام دلالي محدد وقاطع. ويقدر البعض بأن الممارسات السحرية المتبقية بـ (٣٥٠) نوعاً وهذا عدد متواضع امام الممارسات السحرية القديمة وتضع فن التنجيم وورق اللعب وخطوط اليد وقراءة الفنجان وكرة الكريستال والفراشة والعيدان وغيرها ضمن ذلك.

السحر نظام سيميائي مركب فهو يعتمد على عدة أسس أو وحدات أولية فاللغة كنظام سيميولوجي أساسها الكلمة، والموسيقى كنظام أساسها النغم والفن التشكيلي أساسه الخط. والسحر يتكون من جميع هذه الانظمة ولذلك يمكننا القول بأن السحر نظام سيميولوجي اعتباطي اساسه الكلمة/ النغم/ الخط فهو نظام مركب يعتمد اختلاط الاسس السيميولوجية والتعامل معها جميعاً ولا يعتمد التعقيد العالي المتحقق في اللغة مثلاً والذي يعتمد اساساً واحداً

خصوصاً وأن الشعر نظام خارج على نظام اللغة بمعنى أنه يزيد من سعة الاستخدام اللغوي وينفي في كثير من الأحيان طراز المعجم فيه، ولذلك يزحزح الشعر الاستخدام اللغوي والدلالي والاتصالي وبذلك ينعش اللغة ويجدها بل ويفجرها، يبعثها ويمنع سكوتها القاموسي واستخدامها الاستهلاكي الجماعي يعتبر دي سوسير "أن العلامات التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تحقق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية ولهذا السبب فإن اللغة وهي أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيداً وانتشاراً هي أكثرها تمثيلاً للعملية السيميولوجية ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات بالرغم من أنها نظام خاص (٥)»

ورغم أن دي سوسير يرى بأن علم اللغة لا بد أن يرتبط بالسيميولوجيا إلا أنه يعتبر اللغة نظاماً سيميولوجياً نموذجياً ويقترح أن تكون السيميولوجيا هي العلاقات بين الأنظمة المختلفة بالاضافة الى العلامات التي تكون هذه الأنظمة. ولذلك يكون النظام السيميولوجي السحري أولاً لاغلاق أنظمة الدلالة وارتداد أنظمة الاتصال رغم أنه يساهم في التقاط العلاقة بين عدة أنظمة دلالية (اللغة، الخط، النغم، الحركة) ولكنه اختلاط عفوي.

إن الكون السيميولوجي السحري يحتوي على نظامين: نظام الدلالة الذي اشرنا اليه وحددناه باعتماده على الشفرة السحرية المغلقة ونظام الاتصال الذي هو تحقيق لنظام الدلالة ومجرى له.

ونظام الاتصال السحري نظام تجري فيه عمليات إيصال الشفرة المغلقة إلى غاية، هي في الغالب، كائنات أو قوى خارقة ويتم استدعاء وترجي أسماء

وهمية، ولذلك يساهم التداعي غير المنظم ونقطة الاتصال الوهمية في جعل العلاقة قائمة بين شيئين أو أكثر من خلال الشفرة الدالة ويمكن أن نتبع مجرى اتصال الدلالة على الوجه الآتي:

١- يرمز للشيء رقم (١) بالشفرة أ.

٢- تسعى الشفرة لمخاطبة نقطة وهمية.

٣- تستوجب هذه المخاطبة استحضار الشفرة (ب).

٤- ترد الشفرة (ب) إلى شيء آخر رقمه (٢).

وهكذا يكون الخطاب السحري في اساسه اتصال بين شيئين عن طريق استعارة نظام دلالي لا معنى له وكذلك تبدو طقوس هذا النظام اكثر أهمية من غايته، وهكذا نكشف الستار عن جدوى الممارسات السحرية الكامنة في طقوسيتها لا في تحقق غاية هذه الممارسات في حين تجري في نظام الاتصال الشعري عمليات إيصال شفرة مفتوحة لا غاية لها.

الدلالة السحرية ليست اعتباطية ولذلك فهي محدودة المعنى محدودة الاتصال أما الدلالة الشعرية فاعتباطية (بحكم اللغة) ولذلك فهي / محدودة المعنى وذات قناة اتصالية مركبة وعالية.

يسعى الشعر وهو نظام لغوي منفتح ومركب الى التوغل في نظام دلالة واحد هو اللغة ولكنه بالتأكيد يتخصب كثيراً من خلال انفتاحه على أنظمة سيميولوجية أخرى كالموسيقى والرسم والرقص، والسحر هنا يعطي لإشارة جيدة للشعر لكي يهضم هذه الانظمة ويتحرك بها ولكن بتركيب أشد قوة وعلواً، فعلى الشعر أن يمتص النظام الدلالي للموسيقى (السلم الموسيقي

.وتنوعاته وتخريجاته و... الخ) وان يمتص النظام الدلالي للرسم والكومبيوتر وأجهزة السيطرة العالية. نعم.. على الشعر ان يهضم انظمة الدلالة والاتصال في هذه الحقول لكي يفتح كونياً على المعاني الشاملة. ان الشعر في هذا العصر يحاول الاستفادة من كل منجز آلي أو بايولوجي أو رياضي أو عقلي ليعد العدة للارتفاع والانفتاح على لوغوسه الذي اعدّ له فهو يتضمن الكلية والشمول في جوهر. إن التداعي غير المنظم للعلامات في النظام السحري بل والتداعي غير المنظم للعلاقات بشكل ادق في بنية متماسكة وفي دلالة متماسكة وفي مجرى اتصالي مرتد، هذا التداعي لا يفتح في الحياة أو في اللغة أو العقل أسراراً جديدة بل يكاد يشبه هذا الفوضى داخل أربعة جدران وليس في فضاء مفتوح. من هذه النقطة يخترق الشعر السحر ليستدعي تداعياً غير منلم في بنية غير متماسكة وفي دلالة غير متماسكة وسيتيح هذا الفضاء المفتوح ثمناً خلافاً للنص الشعري في اتجاهات متعددة..

المرحلة المنطقية Logic Period

الإقتراب من الكوني العلمي

هذه المرحلة ليست منفصلة بأي حال من الأحوال عن المرحلة السابقة ولكنها تصنع اللغة مع الاشياء في مستوى واحد اذ لم تعد الاشياء هي التي تسيطر على اللغة بل تحولت اللغة الى كيان او نظام يتماثل مع نظام الاشياء فقد نضجت (الحالات) التي هي ليست اشياء وضجّ بها نظام اللغة الشيني واصبحت المعرفة مستوعبة الوجود او قادرة على التعبير عنه ونجحت اللغة في اصال

حالات (الفرح، الحزن، القلق، التبصر في العالم والوجود والزمن...) واصبحت هذه الحالات لغةً بالاضافة الى مسميات الأشياء في اللغة.

ان فحص نظام اللغة في هذه المرحلة يدل على وجود متميز للافعال ايضاً فزيادة تمثل الوجود في اللغة من خلال الافعال يعني فرزاً دقيقاً لها وكشفاً عن الصفة الحركية للوجود في حين تدل الاسماء على الصفة السكونية لانها تشير الى الشيء بذاته.

وهكذا احتشدت اللغة بالحالات والافعال وتم التعبير عن الوجود بطرق منطقية، وكانت الكتابة اول بشائر المرحلة المنطقية لانها استطاعت ان تثبت الموجودات في اشارة ورغم أن تأريخ الاشارة غير اللغوية كان اقدم الا ان الذي حصل هو تماثل بين الاشارة اللغوية الصوتية وهكذا اندفعت الكتابة في محاولة تمثيل اللغة والعالم والاشياء وبفضل تطور الكتابة عند الامم القديمة والجديدة. استطاع الانسان أن يصنف معارفه المتراكمة فاخترع اللوغوس (الذي هو اللوجي (Logy) أي المنطق او الكلمة) ليصنف به المعارف والعلوم على وجد التحديد. ولكن هذه العلوم ويضمونها العلوم الحديثة مازالت تتضمن نظامين الأول علومى (مدلول) والثاني سيميائي (دال) لأن العلوم معبر عنها باللغة، أي أن العلوم مندرجة في نظام اللغة نفسه مما يجعل العلوم المعاصرة تسعى لانتاج أنظمة غير السنية تنتمي الى النموذج المنطقي (لأن هدف كل علم في الواقع هو التشديد على الوظائف الاخرى: العاطفية والامرية.. الخ)^(٦).

ولذلك سعت العلوم كل في حقله الى خلق أنظمة سيميائية في محاولة للانفصال مكن النظام الالسنى فالمعادلات الكيميائية والرموز الفيزيائية والتعبير

عن النباتات والحيوانات برموز مركبة كلها تدل على غزو السيمياء لحقول العلم وهذه دلالة على سيادة المنطق على العلوم، لذلك تطور المنطق من علم تقليدي أرسطي مكوّن من أنظمة قياسية الى منطق غير تقليدي صوري رمزي مكوّن من أنظمة علامات اعتباطية ونسقية وهذا يجد ذاته يثبت أن العلوم تسعى لاختيار أنظمة سيميائية خاصة بها رغم أنها لا تستغني عن اللغة. ان الفرق بين المرحلة المنطقية والمرحلة القبلمنطقية هو أن الاولى تقيم علاقاتها بين الاشياء والثانية تركز على الاشياء، الاولى تجعل من الدال أساس نظامها مشيراً الى المدلول والثانية تجعل المدلول أساس نظامها.

وكان لتأسيس فنون الكتابة الشعرية والنثرية على أساس منطقي أمراً في غاية الأهمية للتمهيد الى مرحلة او الى نظام آخر. وكذلك تأسيس الأنظمة الموسيقية والتشكيلية ولقد شهدت العصور الكلاسيكية ترسيخاً شاملاً لهذه الأنظمة، وكانت هذه الفنون ماثلة للمنطق الجمالي الذي هو شكل المرحلة المنطقية هذه. لقد أعلن أرسطو علم المنطق مقياساً للعلوم وبعد مخاض طويل بدأت العلوم الصرفة كالكيمياء والفيزياء والفلك والبايولوجيا ثم التكنولوجيا والآليات المتقدمة الاقتراب من علم المنطق الرياضي أو الرمزي تطوراً وأتت بعد ذلك مرحلة لاحقة حيث بدأت العلوم الانسانية تتخذ من علم المنطق مركزاً لها وتحاول ان تقترب منه ولذلك نشأت النبوية والسيمائية من خلال سيطرة المنطق على العلوم الانسانية.

المنطق اذن يمضي فلسفياً في العلوم الانسانية بمعناه المادي ويمضي رياضياً في العلوم الصرفة، ولكنه في كل الاحوال منطق رمزي. لقد اتجه باشلار لوضع

المعرفة العقلانية في هذا الاتجاه واتجه جان بياجيه لوضع علم النفس في اتجاه المنطق واتجهت جوليا كريستيفا لوضع المقولات الادبية في اتجاه المنطق واتجه ديموزيل لوضع الاسطورة في نفس الاتجاه وكذلك فعل شتراوس في مجال الانثروبولوجيا وهكذا سادت العصر نزعة منطقية متأتية من الحفز الذي مارسه العلوم المحضة على المعارف والفلسفة بوجه خاص.

المرحلة بعد المنطقية Postlogic

الإقتراب من الكون الشعري

هذه المرحلة هي مرحلة استقلال اللغة وتكوينها لنظامها الخاص المنفصل عن نظام الاشياء أو الحالات المعبرة عنها، وتجسد اللغة اعلى اشكال حيويتها في الشعر ولذلك يبدو الشعر نظاماً لغوياً مضاداً لنظام اللغة الأساسي، إنه سحر اللغة المفتوح عندما تتحول اللغة مع الزمن إلى انظمة لغوية صارمة يضع الشعر نفسه كمفتاح لحل ثبات اللغة.

الشعر في هذه المرحلة عكس اللغة لا يؤدي الى ايصال معنى محدد بل يؤدي دوره كرسالة مزدوجة الوظيفة واحدة في اللغة والاخرى في الوجود. المرحلة المنطقية أدت دورها ومازالت حين دلت على الطبيعة مفروزة مقروءة أما الشعر فيدل على تدخل الذات الانسانية على هذه الطبيعة، انه تدخل لاحق لتدخل الطبيعة مع نفسها في الصراع ولذلك فإن مستوى الاعتراض سيكون جديداً ومغايراً.

التداخل الانساني من خلال اللغة بمعناه الاشتقاقي كدالة على الاشياء ليس تدخلاً قدر ما هو خضوع لتتميط أثار الطبيعة على الانسان أما التدخل الانساني من خلال الشعر فهو تدخل احتجاجي وهو اعتراض على مستوى الطبيعة الهيراقليطي وعلى غايته الصدفوية الرهيبة، الشعر يختلف عن السحر في كونه لا يتمثل قوانين الطبيعة / اللغة ويختلف عن العلم في كونه لا يكشف قوانين الطبيعة / اللغة بل يتدخل في هذه القوانين ويمنع تدفقها العفوي، إنه احتجاج الطبيعة ضد نفسها من خلال الانسان ولذلك يشكل الشعر أوجانون الجدل مع الطبيعة لكنه ينسل من الطبيعة / اللغة ليعترض عليها فهو الطرف الثاني في عملية الجدل بل هو بشكل أدق أداة هذا الجدل لانه سيعمل على انعاش هذه الطبيعة وتوقدها.

إن المرحلة ما بعد المنطقية ليست مرحلة قادمة او حاضرة، انما محض افتراض يتخلل وجودنا الحالي والماضي والمستقبلي ولكن لها علامات تتركها على مخيلتنا وفعالنا، ويشكل الشعر أساس هذه المرحلة لانه يعمل بمكانزمات مركبة اجتهدت التيارات السيميائية والتفكيكية والبنوية والتناسية في تحديدها وكان لذلك الاثر الكبير في الاشارة الى ان الشعر كل مركب تركيباً خاصاً ولذلك فهو أمر يتجاوز المنطق لما بعده، إنه ليس فناً يدائياً سحرياً بل هو فن ما بعد منطقي، ان صح التعبير. إن آثار المنطق فيه واضحة من خلال السنن الداخلية له في التجاوز الواعي، وآثار ما بعد المنطق واضحة من خلال التحرر من هذه السنن لا رفضها بل التشبع بها والخروج عليها.

يقول امبرتو إيكو وهو أحد السيميائيين الذين عالجوا ميكانزمات الشعر الجديد في مقالة له عن المرسلة الشعرية:

ان فهم المرسلة الشعرية يقوم ايضاً على جدلية تبدى في قبول ورفض السنن والألفاظ التي يبعثها المرسل وفي الآن نفسه ادخال وطرح السنن والألفاظ الشخصية، انما جدلية بين الوفاء للنص والتحرر من التفسيرات الدائرة حوله، حيث نجد مرسل المرسلة يحاول أن يلبي رغبات الغموض في مرسلته باستعمال السنن الخاصة، ومن جهة ثانية نراه مدفوعاً بفروض العلائق السياقية ان ينظر الى المرسلة كما تكونت في ظل كاتبها وفي ظل العصر الذي كتبت فيه، في هذه الجدلية بين الشكل والانفتاح على صعيد المرسلة — بين الوفاء واتخاذ المبادرة — على صعيد المرسل — يُبنى نشاط التفسير الخاص بكل مُستعمل للأثر الادبي^(٧).

كما تؤكد كل الميكانزمات الأخرى التي ابتكرتها أو افترضتها التيارات الأخرى على نبرة ما بعد منطقية لا تستطيع الاشكال البدائية للتعبير (كالسحر) والاشكال المنطقية (كالعلم) تضمناها أما الشكل الشعري الذي هو اختزان وتجاوز للمنطق فهو الوحيد الجدير بتضمن هذه الميكانزمات لانها تعبر عن سياق الخروجات على اللغة والفكر في محاولة لانعاشهما.

لقد كشفت التناسية في معالجتها لستراتيجيات النص الشعري عن ان هذا النص المنتج يتداخل قبل انتاجه مع النصوص السابقة عليه سواء كانت شعرية ام فلسفية ام دينية ام اسطورية. أي ان النصوص تساهم في انتاج النص

الشعري ولكن العامل الحاسم في إنتاج النص الجديد هو الاستراتيجيات الموجهة للنص الجديد والتي يعمل المنتج (الشاعر) على قيادتها وتوجيهها. وقد كشفت نظرية التخاطب ونظرية التحكم الهامشي عن آليات جديدة تدل دلالة قاطعة على ان الشعر يخرج دائماً على المنطق الشعري ذاته ويظهر هذا جلياً في نظرية التحكم الهامشي التي تفترض صراعاً بين المبادئ المنظمة للعمل والمبادئ الفاعلة في النص والتي أعطت دوراً خطيراً لهذه المبادئ الفاعلة.

ولا بأس أن أشير كذلك الى آليات التفكيك والاستنطاق عند جاك دريدا والتي يرى فيها أن النص الأدبي والشعري بشكل خاص يتضمن حركتين هما: حركة داخل ميتافيزيقية وحركة متجاوزة لها تشكل مزاج وتكوين الكاتب، الاولى منطقية أسستها الاعراف الكتابية والثانية مضادة مشاكسة فيها مزاج الكاتب — الانسان.

إن سوق مثل هذه الامثلة يدل دلالة قاطعة على أن التقنيات المعرفية الجديدة تعاملت بجدية مع الشعر ولم تجعل منه فناً فطرياً أو سحرياً يقوم على محاكاة الطبيعة أو الذهن بل تعاملت معه على أساس أنه تجاوز للمختزن من المعارف والقوى والروحية التي قامت البشرية في المرحلة المنطقية (مرحلة العلم والفلسفة والمعارف الانسانية) ببنائها ولذلك يكتسب الشعر على هذا الاساس معنى جديداً لاعتباره محملاً بالمعارف السابقة بل باعتباره محتزلاً لها وخارجاً عليها في نفس الوقت وهذه النقطة هي التي يختلف فيها الشعر عن السحر بل يتعارض معه لأن السحر مؤسس على البداهة والشعر مؤسس على المعرفة

وتجاوزها. السحرُ بداهاتٌ متداعيةٌ بشكلٍ غير منطقي (ولذلك يبدو غريباً وقد يصنفُ شعراً) أما الشعرُ فمعرفةٌ مخروّجٌ عليها باعتبارها نقصاً والشعرُ يسعى لسدّ هذا النقص فهو إذن معرفةٌ كليةٌ، انه افتراضُ علمٍ كليٍّ يقفُ بوجهِ أيِّ نقصٍ دون أن يحاول جدياً سدّ نقص المعارف الأخرى بل هو اصبعُ الاعتراضِ الدائمِ عليها من المنطقةِ العالية، وليس من التجهيلِ والحمقِ الذي تمارسه فنونُ البداهةِ والفطرةِ والواقعةِ في المنطقةِ الواطئة.

سيميوطيقا الشعر

يرى جريمناس بأن سيميوطيقا الشعر تعتمدُ على العلاقةِ بينَ مستوى التعبيرِ ومستوى المضمونِ أي العلاقةِ بين الدالِ الصوتي والمدلولِ عليه ولذلك يقترحُ إقامةَ علاقةٍ (بين القيماتِ (العنصر الصوتي) والسمياتِ (العنصر الدال) ثم نمذجةِ التعالقاتِ الممكنةِ أي نمذجةِ الأشياءِ الشعريةِ ليصلَ في آخر الأمرِ الى ان هناكَ مستويين للنص الأول سطحيٌّ والثاني عميقٌ، ثم يرى أن المستوى العميقَ للنص هو المولّد والمستوى السطحيُّ هو الظاهر.

وفيهذا الأمر مقارنةٌ مع سيميوطيقا السحر الذي تنعدم فيه العلاقة بين دالاتٍ تعبيرية ودالاتٍ مضمونية لأنها ملتحمةٌ ولذلك يكون النصُّ السحريُّ مكوناً من طبقةٍ واحدةٍ هي، الوقتِ نفسه، عميقةٌ وسطحيةٌ بل هي بعدٌ واحدٌ للقول. وهذا يدلُّ أيضاً على أليات الخطاب السحريِّ باعتباره ثمرةً غير متميزة (Undifferentiated) او غير ناضجة ولكن السؤال الهام والخطير هو:

لماذا هذه الجاذبيةُ في النص السحري؟

لم تفتح شهواتنا له ولم يدغدغ اعماقنا؟

لم نحاول الاستفادة منه فتنعش نصوصنا به؟

وسأحاول هنا تفسيراً خاصاً أرى أنه سبب معقول لهذه الأسئلة، لقد توصلنا الى ان السحر ثمره غير متميزة تحمل معها في آن واحد سطحاً وعمقاً، ذكراً وانثى ولذلك فهي ثمره خنثى وهي تحمل شحنات متعارضة ولكن بشكل بدائي، إن سر جاذبية النصوص أو الفعاليات السحرية يأتي من أنها نصوص إيروسية محض تعمل الغريزة الخنثوية على إشعالها وهي مبادلة حسية بخطاب لغوي أو تشكيلي أو طقسي.. ولذلك تلتهم نصوص الشعر بفعل استجاباتنا الحسية لها لا بفعل تشكّل فني راق فيها.

إن نصوص السحر والسيماء والهرمسية والزائرجة هي نصوص حسية تنطلق من احساس غريزي مادي لتصور الكون وان شطحاتها الروحية ملهي الآ إخفاق في التعبير الحسي، ولذلك تكون امكانية تمثيلها واعادة انتاجها أمراً معقولاً إذا استخدمنا في ذلك تصوراً كونياً عالياً يهضم كل تنوعاتها ومستوياتها.

وسأسوق مثلاً من البايولوجيا حول جاذبية مثل هذه النصوص اهيرمافروديتية، فالخلية الجنينية إذا وجدت في نظام جنيني كامل من الخلايا كانت عادية ومألوفة لأنها ستتميز فيما بعد الى خلية عظم أو دم أو نسيج مخاطي وغير ذلك.

لكن الخلية الجنينية وسط نظام خلايا مميزة (diffrentiated) ستشكل سرطاناً تتكاثر خلاياه وفق آلية جنينية يؤدي بالنتيجة الى تمايز ملحوظ عن بقية

الانسجة ويخلق توتراً غير عادي يجعل من الخلية الجنينية عامل استنفاز وحركية غير اعتيادية.. ولو انه غطى فاعلية الجسم بالكامل لكان مثار حيوية لا توصف.. إن استدعاء نص جنيني وبثه في نص ناضج سيضيع في هذا النص قوة وحياء ولعناً لا يوصف ويستحيل إلى عامل تفكيك في النظام اللغوي الهندسي..

ان النصوص السحرية جذابة بسبب طموحها غير المعقول لا بسبب نتائجها أو معقوليتها إذ ما علاقة الطيران في الليل بجناح هدهد يحترق تحت الأنف، أو ما علاقة اخصاب الأرض بتعرق جسد الساحر، وما علاقة الورقة بالذهب عند تلاوة كلام غمض عليه، وهكذا بدت لنا المستحيلات السحرية شعرياً في بعض أوجهها ولكنها — مع الأسف — ليست كذلك لأن مصدرها السحري كان يحصرها في نظام قاسي محدد..

ولذلك نتجاوز بالشعر مثل هذا النظام ويتحول السحر خامساً أولية في نظامنا الشعري المنفتح وسينجم عن ذلك كسر انظمة الدلالة السحرية واللغوية بعامة وكسباً نفسياً لسلطات غير محدودة، وسيكون السحر، في حالة من هذا النوع، موحياً لأن يحتفظ الشعر أيضاً بأسرار لا تفك..

أنا نرى الشعر سحراً متعالياً لا سحراً بدائياً مشعوذاً احمق فهو نظام مركب منفتح ولا يحتاج الشعر الى صفة السحر كي نقول عنه ذلك ويكفيه انه الخروج الدائم الذي لا هوادة معه على كل ما في هذا الوجود.

المراجع

- ١- سير جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجمة د. احمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ١٩٧١ ص
- ٢- كلود ليفي شتراوس، الفكر البري، ترجمة د. نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٤ ص
- ٣- المرجع نفسه.
- ٤- المرجع نفسه.
- ٥- فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة د. يونس يوسف عزيز، مراجعة النص العربي د.مالك يوسف المطلبي، دار افاق عربية، ١٩٨٥ ص
- ٦- بيار غيرو. السيمياء، ترجمة انطوان ابي زيد منشورات عويدات، ١٩٨٤ ص
- ٧- اميرتو ايكو، المرسلة الشعرية، مجلة الفكر العربي المعاصر العددان ١٩/١٨ /شباط/اذار ١٩٨٢ ص

الشعر والاسطورة

تشكل الأسطورة البنية الأساسية الثانية في الدين، فالدين يتكون من ثلاث بنى أساسية هي (المعتقد، الاسطورة، الطقس) وبنيتان ثانويتين هما (الشرائع والاخلاق)، وقد ظهرت الاسطورة مع ظهور أقدم الأديان السحرية، وربما كان المتن الاسطوري في الأديان السحرية القديمة (الفتيشية والأرواحية والطوطمية) ضعيفاً حيث غلب الطقس على الأسطورة والمعتقد لكن أساطير السحر كانت متداولة دون شك. وقد نشطت الأسطورة مع الأديان الوضعية التي كانت بمثابة القوى السرية التي نهضت على أساهها الحضارات القديمة. ومع ظهور الأديان التوحيدية ضعفت الأسطورة نسبياً وأصبح المعتقد هو الأقوى.

وإذا كانت الأسطورة، كظاهرة أساسية من ظواهر الدين، قد نشأت منذ تلك الأزمان السحيقة فإن مصطلح (Myth) الذي يدلُّ على الاسطورة هو مصطلح حديث نسبياً "إذ ظهر في اللغة الفرنسية عام ١٨١١ (روبرت Robert)، وفي اللغة الألمانية في عام ١٨١٥ (غريم Grimm)، وفي اللغة الإنجليزية عام ١٨٣٠ (قاموس أكسفورد للغة الإنجليزية OED)، في حين أن كلمة (Pavula) ما تزال تستخدم في اللغة الإيطالية منذ أيام فيكو Vico وحتى ليوباردي (Leopardi)".^(١)

أما مصطلح أسطورة باللغة العربية كان مثار اختلاف كبير بين الباحثين، لكننا طرحنا في كتابنا (مثولوجيا الأردن القديم) رأياً جديداً مفاده أن كلمة (أسطورة) مشتقة من اسم الالهة العراقية (عشتار) أو (أستار) التي تحولت حكاياتها الى اساس لنوع من الحكايات المقدسة فكانت (أسطار) و(أساطير) و(أسطورة) ومنها وجدنا أن كلمة Star الانجليزية تحتفظ لنا بما تبقى من ذلك لأن النجمة هي عشتار أي كوكب الزهرة، بل أن كلمة Story (القصة) تلأخذ أصلها من عشتار أيضاً لأن الأسطورة هي حكاية وقصة بل ان كلمة تاريخ (History) تتضمن قصص الأحداث ايضاً وتشير الى عشتار الخالدة في تكوينها.^(٢)

والأسطورة هي (حكاية مقدسة) أي حكاية تتحدث عن إله، وهي قد تدون تاريخاً مقدساً ، حيث كانت الآلهة، أو زمناً مقدساً ظهرت فيه حكايات الآلهة باعتبارها منشئة الأصول. والاسطورة ، كما راينا، تنتمي الى المنظومة الدينية لا الى المنظومة الدنيوية.

الشعر ينتمي الى المنظومة الدنيوية رغم أن تقنياته قد تستعمل في الأسطورة لكنه ، بصورة عامة، متزوع القدسية ومن هنا اختلف الشعر عن الأسطورة.

وظائف الاسطورة والشعر

ربما نستطيع جمع وظائف الأسطورة والشعر في حقول مختلفة ليتسنى لنا معرفة الفرق بينهما، بنوع من الدقة، فقد اعتاد دراسو الأسطورة على إدراج وظائف كثيرة للأسطورة، مثلما فعل ذلك النقاد ودارسو الشعر. وقد اخترنا

من بين هذه الوظائف الكثيرة أربعة لنسلط الضوء على كيفية عمل الأسطورة والشعر.

١- الوظيفة الاجتماعية :

تنشأ الأسطورة في وسط اجتماعي وتقوم فيه بدور معين في فترات الولادة والتلقين والزواج والموت فهي تصل هذه النشاطات الاجتماعية بالآلهة وتضفي عليها مسحة مقدسة "فالأسطورة في أحد معانيها وبهذا التصور عنها، ليست إحدى صيغ الكلام بقدر ما هي صيغة للفعل : إنها أقل تفسيرية من حيث المفهوم بالقياس لما يرافقها من صياغة تشير بصورة مبهمة إلى نشاط معين" (٣).

والأسطورة هنا تلتحم بالطقس ولا يكون نصها المدون إلا لحفظها من الضياع في حين أن ما تفعله الأسطورة من خلال الطقس هو أساس وجودها. أما الشعر فلم يكن أمره حاسماً إلى هذا الحد بسبب عدم وجود غطاء قدسي له، فهو أولاً لم يكن مستقلاً كالأسطورة، بل كان أداة للتعبير عن الدين والسحر والأسطورة والتاريخ والقانون وغيرها، ثم انه ظهر في أشكال من التعبير الديني والديني بحيث أن القداسة والنداسة فيه مختلطتان أو متجاورتان أو مبتعدتان، لا فرق، لأن الشعر كان يركز على الإنسان لا على الآلهة.

لقد كان الشعر يرافق الرقص والحصاد والزرع والصيد ويشجع على عمل الإنسان ومهارته، كان الشعر يزيد من سعة الجمال الداخلي للإنسان ويدفعه إلى العمل والخصب والقوة، وكان الشعر أيضاً حاضراً في لحظات ضعف الإنسان

وبكائه ومراثيه وأحزانه، كان الشعر يعبر عن الانسان أولاً في حين كانت الاسطورة تعبر عن الآلهة. والفرق كبير.

إن اللغة الايقاعية أو ذات الوزن الشعري كانت تصاحب دائماً، قبل اختراع الكتابة، بموسيقى بدائية من نوع ما. وبالفعل فإنه يمكن اثبات صحة الافتراض بأن الموسيقى نفسها قد ولدت في وقت واحد مع الشعر البدائي وأن الإيقاع الجسدي، المعبر عنه بالأيماءات والقفزات، وبالكلمات المنطوقة عالياً والصرخات الخالية من المعنى وبالأصوات الاصطناعية التي تصدرها العصي والحجارة، هو الأب المشترك للرقص والشعر والموسيقى^(٤) وقد تبع ذلك على المستوى الوظيفي الاجتماعي أن وضع الشعر الانسان في مركزه بينما وضعت الأسطورة الإله في مركزها، ولأن الانسان خاطئ من وجهة نظر الدين سميّت الأسطورة نصاً مقدساً بينما سمي الشعر نصاً مدنساً، أما من وجهة النظر الأخرى، الدنيوية، فالاسطورة والشعر نصان خاليان من المقدس والمدنس، والاسطورة تعبر عن خوف الانسان بينما الشعر يعبر عن شجاعته.

٢- الوظيفة النفسية :

سواء كان فرويد أو يونغ قدساهما في إرساء الفهم الخاص بالوظيفة النفسية، فلا شك أن الغريزة، التي قال عنها فرويد، هي التي حولت، عن طريق الكبت، الانسان الى الحضارة . أما الأنماط البدائية Archetypes فقد حولت الانسان، عن طريق التسامي، الى الحضارة هي الأخرى، والغرائز والأنماط

البداية مثل ينابيع فوارة داخل بحر اللاوعي الجمعي للإنسان ولا تفصح عن نفسها إلا عن طريق الأحلام والأساطير.

فالأسطورة، وفق هذا التصور، تجسيد أو تنفيس خارجي للغرائز والأنماط البدائية الغارقة في بحر الداخل البشري. وهي في الوقت نفسه، بسبب من صدقها الداخلي وأغوارها العميقة، تمثل أساس نفوس الفرد والجماعة فيما بعد. لكن كلود ليفي شتراوس هو الذي اثبت لنا، من خلال تحليله للأسطورة، أنها يمكن أن تشكل المفتاح النبوي للعقل حيث عثر على تلك العلاقات الجبرية والهندسية المنتظمة في الأساطير البشرية مجتمعة.

إن نظرية عالمية الأسطورة واختلافات وظائفها، التي اكتشفها شتراوس، في مجتمعات تبدو بعيدة كل البعد عن بعضها بعضاً هي الأكثر تأثيراً من الصيغة الباردة. ووراء هذا تكمن النظرية القائلة بأن الأسطورة تنطوي على رسالة، تبدو شفرة لا بد من فك رموزها بغية كشف المعنى الداخلي.^(٥)

لا شك أن للشعر وظيفة نفسية وأنه على صلة كبيرة بالتكوين النفسي للفرد لكنه لا يسلك بالضرورة ذات المسلك الذي تسلكه الأسطورة على الصعيد النفسي فالأسطورة نصح لا واع للمستوى النفسي البشري في حين أن الشعر قصد واع ينهل من النفس ومن شحناها، وربما تسربت للشعر مكبوتات غريزية وأنماط بدائية لكنه غير محكوم بها حتى النهاية، ولذلك لا يمكن أن تخضع النصوص الشعرية لتحليل بنيوي مشابه لذلك الذي أجراه شتراوس على الأسطورة ووجد فيها المفتاح النبوي للعقل.

إن الجهد الذي قدمته مود بودكين في كتابها (النماذج العليا في الشعر Archetypal Patterns in Poetry) وكشفت فيه عن الأنماط البدائية التي قال عنها يونغ يعطينا فكرة معقولة عن المفاتيح النفسية العميقة للشعر. فهناك، على سبيل المثال، الأنماط البدائية التي كشفتها بودكين مثل : عقدة أوديب، الولادة الجديدة، الجنة والنار، الأنيميا، الشيطان والبطل والله وغيرها. وحقيقة الأمر أن كل هذه الأنماط البدائية التي ظهرت في الشعر ذات أصول أسطورية أيضاً، وهذا المعنى يمكن للشعر أن يحتضن مثل هذه الأنماط ولكنه لا يستعين بها كلياً، فالوظيفة النفسية المشتركة بين الأسطورة والشعر قائمة ولكن الشعر يعطي مساحة أكبر بكثير من تلك التي تغطيها الأسطورة، كذلك يختلف موقع المكنونات النفسية في الشعر عنه في الأسطورة. وقد يعيننا أرسطو طاليس في هذا عندما يعتبر الشاعر شبيهاً بالسايكولوجي الملهم لكن أفلاطون قبله كان يرى أن الشاعر مجنون ملهم، وقد كان كتاب أرسطو (البوطيقا) أو فن الشعر بمعنى من المعاني "رداً على الأغلوطة الشعرية التي وقع فيها أفلاطون في الجمهورية إذ قلل أن الشعر (يُغذي) العواطف وإنه لذلك ضارّ اجتماعياً، فعارضه أرسطو طاليس بنظريته السيكلوجية الرصينة في (التطهير)، أي أن الشعر يستثير عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي، يمكن ضبطه، ثم يطهرهما وما (البوطيقا) إلا نص في سايكولوجية الفن"^(٦).

٣- الوظيفة الدينية :

كانت الاسطورة وما زالت في منظومة الدين، لكن التطور التاريخي للأديان أجبرنا على استنتاج جديد يمكن أن يكون مفتاحاً للعلاقة بين الأسطورة والشعر في الوظيفة الدينية. وهذا الاستنتاج هو أن الأسطورة جزء حي من منظومة الدين الذي تظهر فيه، لكنها عندما يختفي ذلك الدين فثانياً تتحول الى نص أدبي بالنسبة للأديان اللاحقة الأخرى ولا تعود مؤثرة على المستوى الديني، إنما تتحول إلى فولكلور شعبي يكون لصيقاً بالشعب الذي أنتجها ذات يوم .. وهي من ناحية أخرى نص أدبي وتحديداً نص شعري. وهذا يعني أن الأسطورة عندما تفقد مقامها المقدس تتحول الى شعر لكن هذا الشعر مكتوب بتقنيات سردية ودرامية وليس بتقنيات شعرية بالضرورة. إن الأسطورة جزء من الدين طالما كان ذلك الدين موجوداً وفاعلاً، ولكنها جزء من الأدب عندما يختفي ذلك الدين أو عندما يبدو بعيداً عن التماس بنا. وهذا يثبت من جديد أن الجوهر المقدس للدين هو الذي يضع الأسطورة في مقامها الرفيع بينما هي في حقيقتها (حكاية شعرية) من ناحية الأدب.

ينحو جوزيف كامبل منحى آخر عندما يقول بأن (الأسطورة هي لغة الميتافيزيقيا المصورة) أو ميرسيا إيليا عندما يقول بأن (الوظيفة الرئيسية للأسطورة هي في الكشف عما هو نموذجي لكل الطقوس البشرية وكل الأنشطة البشرية)، ويدرك المرء سرّ قوه هذا الادعاء على الرغم من عدم

وضوحه، فكلمة الكشف توحى بالسلطة والميتافيزيقيا هي الكلمة التي يقرنها البعض بالمسائل المطلقة^(٧)

يتبادر الى أذهاننا فوراً أن الأسطورة هي دين البشرية الحق لا الخيلة كما يقول وليم بليك، ويعود بنا هذا أصلاً الى علاقة الخيلة بالشعر، وبذلك نجد متسعاً مهماً لمناقشة الدين وفق ضوابط غير دينية. فالشعر أولاً ثم الخيلة ثم الأسطورة هي حاضنات الدين الأساسية.

الأسطورة تؤسس أديولوجياً للعقيدة الدينية وتؤسس عملياً للطقس الديني فهي المولد الرئيس لهذين الحقلين المشاركين لها في منظومة الدين. أما الشعر فلا يؤسس أديولوجياً لعقيدة ما ولا يؤسس لطقوس شعرية، وأعني بذلك الشعر الحديث أكثر من الشعر القديم، الأسطورة إذن أسست الدين القديم وحافظت عليه عن طريق القصّ أو السرد. أما الشعر، اليوم، فلا يؤسس الدين بالمعنى القديم، بل ربما، يؤسس لديانة جديدة عمادها الأرض لا السماء، الإنسان لا الآلهة.

وبذلك يستعيد الشعر أسبقيته على الاسطورة وتصبح هي والدين جزءاً منه بمجرد أن ركزنا على وجهته الدنيوية ونزعنا منه الفتيل الأيديولوجي.

٤- الوظيفة الرمزية :

ربما ذهبنا مع (كاسيرر) إلى القول بأن الأسطورة بنية رمزية قائمة بذاتها وهي وسيط للتعامل بين الناس ولإقامة توازن داخلي وعلاقة بين الذات والنظم الاجتماعي. ولكننا قد نضطر إلى قبول هذا الفهم دون فحص إمكانياته

الوظيفية الدقيقة، فربما ظهرت لنا الأساطير على أنها مجموعة بنى وموديلات جاهزة، لكن جعل الأساطير أشكالاً رمزية بهذا الشكل يخضعها للتداول بين أي شخصين كطرف ثالث للتفاهم والمقايضة، وبذلك تتحول الاسطورة الى نوع من النقود التي تسير المصالح الجوانية والسرية للناس وتفرغ نشاطهم الروحي. هذا صحيح الى حد بعيد عندما تكون الأساطير متداولة، أي حية، بين الناس ويعود بنا هذا الى كونها جزءاً من دين حي لجماعة حية. أو ربما كانت الأسطورة قد تخطت الأسوار المقدسة لتتزل الى الشارع في صورة معبودات الجماهير وفضائح الساسة ونجوم الرياضة. وفي كل الأحوال فإنها ستلعب دور العملة حيث يتم تبادلها بين الناس أولاً واعتبارها أمراً مشتركاً للتداول والحكي والتنقيس.

لقد حولت الحداثة الشعر إلى شكل رمزي، فقبلها لم يكن الشعر رمزياً إلا بالمعنى الشرقي الساذج الذي اشار له هيجل في تطور الروح أو الوعي، لكن الحداثة بضربتها السحرية حولت الإبداع كله الى شكل رمزي. فقد كانت كل التيارات التي ظهرت قبل الحداثة أما كلاسيكية التزعة أو رومانسية التزعة، وفي الكلاسيكية كان الموضوع هو الأساس أما في الرومانسية فكانت الذات هي الأساس، لكن الحداثة أوجدت طرفاً ثالثاً في المعادلة فاعتبرت أن العمل الفني مستقل بذاته وأنه يقوم على استقلالية الرمزي ليطغى الموضوع والذات معاً. فالشعر مدونات رمزية لكنها ليست أنماطاً رمزية، لأنها لا تخضع للتنميط الشكلي مثل الاسطورة فهي مفتوحة على التغيرات التي يمر بها الشاعر وأساليب الشعر والعصر وغيرها. ولذلك تفقد النصوص الشعرية قدرتها على التداول

الاجتماعي بالمعنى الذي تظهر فيه الاساطير، لكن هذا لا يمنعها من أداء وظيفة اجتماعية كلية أو شاملة ولكن بمعنى آخر أو بشكل آخر يختلف تماماً عن الوظيفة الرمزية للأسطورة.

وتقودنا الاستنتاجات السابقة الى أن وظائف الأسطورة والشعر تلتقي وتفترق مثلما هو الحال في الطبيعة المختلفة لهما، فهما يتشابهان في مكان ويختلفان في آخر.

المراجع :

- ١-رايتر، وليم : الأسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون السعدون مراجعة الدكتور سلمان داود الواسطي، سلسلة المائة كتاب الثانية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢، ص٢٣-٢٤.
- ٢-الماجدي خزعل : مثنولوجيا الأردن القديم، منشورات وزارة السياحة والآثار، عمان، ١٩٩٧، ص٢٩-٣١.
- ٣-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٣٣.
- ٤-كوديل، كريستوفر : الوهم والواقع (دراسة في منابع الشعر)، ترجمة توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢، ص١٨.
- ٥-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٣٩.
- ٦-هايمن، ستانلي : النقد الأدبي ودارسه الحديثة، الجزء الأول، ترجمة الدكتور إحسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ص٢٥٩.
- ٧-رايتر، وليم : المرجع السابق، ص٤٠.

الشعر والتاريخ

٥

عندما تحدث فوكوياما في نهاية القرن العشرين عن (نهاية التاريخ) فإنه لم يقصد نهاية الاحداث الكرونولوجية المتتابعة التي يصنعها الانسان بل كان يتمثل مفهوم (نهاية التاريخ) عند هيجل ولكن بمنهج اخر. لقد كان هيجل يرى ان المانيا في ذلك العهد تجسد الدولة العقلانية تجسيدا كاملاً وقد تحل محلها دولة اخرى اكثر دينامية ، ولكن المانيا اوقفت بصيغتها هذه التطور التاريخي بطريقته التقليدية وستستمر الانسانية في الصيرورة غير انها في قلب الدولة العالمية لن تتطور بعد ذلك ، بمعنى انها لن تخلق جديداً بعد ذلك ، وانما ستكون في الارجاء الكاملة ، وانما ستحيا في مجتمع شفاف شفافية كاملة ، وان ما سيكون عليه مثل هذا الوجود لممتنع عن التخيل ايضاً^(١).

لقد قام فوكوياما باستعارة هذا المفهوم ولكنه استبدل المانيا بأميركا وخرج بنتائج تقول بتوقف التاريخ التقليدي في الصراع وظهور حضارة واحدة هي في الوقت نفسه خلاصة حضارات التاريخ السابق وما حولها.

بين مفهوم التأريخ والتاريخ نفسه هناك اختلاف واسع ، فالتاريخ يبدأ مع ظهور الانسان وسينتهي بنهايته ، اما مفهوم التأريخ فالراجح أن العصور التاريخية بدأت في ٣٢٠٠ ق.م وهو زمن ظهور الكتابة في سومر حيث انتهت عصور ما قبل التاريخ وبدأت العصور التاريخية ، وقسم العلماء هذه العصور

التاريخية الى اربعة هي التاريخ القديم والوسيط والحديث والمعاصر ، ويبدو ان فوكوياما انهى التاريخ المعاصر في حدود ١٩٩٠ ليبدأ بعده عصر (مابعد التاريخ) وهو ما فهم على أساس انه نهاية التاريخ.

قد يكون الشعر معنياً ، بقدر ما ، بمفهوم التاريخ اكثر من التاريخ نفسه . فعندما كان الانسان في عصور ما قبل التاريخ يقاوم الطبيعة ويتكرر النار ظهرت لغته من خلال الالم والصراخ وردود الفعل واستغرقت زمناً طويلاً لكي تكون صالحة للتعبير عن وجدان الانسان حينها كان هذا الانسان قريباً من نهاية عصور ما قبل التاريخ ، وعند بدء العصور التاريخية كان الشعر مازال شفافياً وتحمله أغاني البذار والحصاد والرعي والحب وغيرها ولم يدون الشعر الا في حدود منتصف الالف الثالث قبل الميلاد عندما اصبحت الكتابة طيعة اكثر للتعبير عن المشاعر والافخيلة.

لكن الشعر يستنبط تاريخ الانسان كله بل هو معني حصراً بتاريخ الروح. فقد قال شاعر كبير مثل سان جون بيرس في احدي قصائده : لا تلويخ الا تاريخ الروح. لكن هيجل كان يرى ان هذه الروح هي الله فهو الذي يوائم بين الروح الكلي وبين التاريخ الكلي. وهكذا يجعل هيجل جوهر التاريخ مقدساً وكأنه يتحول الى مثولوجي أو صانع اساطير وليس الى فيلسوف.

الأسطورة تجعل من زمنها تاريخاً مقدساً فهي تؤرخ لزمن مقدس واستثنائي يقع خارج الزمن العادي مثل خلق العالم او تدمير العالم بالطوفان او ظهور الكواكب وغيرها. ويمكن للانسان استعادة ذكرى ذلك الزمن عن طريق الطقوس التي تبدو وكأنها المسرحية العملية لذلك الاساطير.

الزمن المقدس ، من حيث طبيعة الذات ، قابل للاستطلاع بمعنى انه
زمن ميطيقي (اسطوري) بدئي قابل للصيرورة في الحاضر. كل عيد ديني ، وكل
زمن ليتورجي فانما يتكون من تعيين لحدث جرى في ماض ميطيقي^(٢).

الشعر لا ينشئ زمناً مقدساً ولا يدعو لاستحضار زمن مقدس فهو
ليس بالاسطورة ولا بالطقس بالمعنى الديني ، فهل هو اسطورة او طقس بالمعنى
الديني ؟ قد يكون ذلك صحيحاً ولكن الى حدود معينة ، لان الشعر لا
يندرج أيضاً في الزمن الديني العادي المكرر. انه يقبض على حقيقة دامية
ويدعو للتبصر بها ، انه نوع من البكاء على المصير ، فهو صرخة كليية بوجه
الزمن والتاريخ لا لكي يسعيد الفردوس ولا لكي يذهب الى فردوس آخر.
فهل هو خال من الزمن أم خارج عنه ؟ هل هو مشحون بالزمن الكلي في حزمة
مضغوطة منفذة عبر الكلمات والمعاني ؟ ربما.

الشعر اذن يحتوي الزمن الكلي او التاريخ الكلي وهو من شدة ضغط
الزمن والتاريخ فيه يكاد يفقدهما لا يقدهما أو يجعلهما عاديين ، الزمن في
الشعر كلي ولكنه خال من القداسة ، وهذا يعود بنا الى هيجل ولكننا هنا مع
هيجل وقد نزعنا عنه قداسة الالهي الذي يسكن جوهر الزمن . يختلف الشعر
عن الاسطورة في تصور بداية العالم ونهايته اختلافاً كبيراً ، ففي حين ترى
الاسطورة ان بداية العالم جرت في زمن الاصول عندما تحرك هياكل الكون
الساکن وظهرت الالهة الجديدة التي خلقت الإنسان فيما بعد ، أما نهاية العالم
فقد جرت ، من الناحية العملية في الكارثة الاسكاتولوجية التي هي الطوفان او

الحريق الكوني او الزلزال او العاصفة ، وبدأ بعدها خلق جديد ينتظر نهاية قادمة.

أما الشعر فلا يرسم بداية او نهاية العالم بشكل معين بل يترك للشعراء حرية تصورهم ، لكن الشعر يواجه الزمن ويعارض تحكم الزمن بالانسان واعتباطية الاحداث وعشية التاريخ . انه يحاول اسر الزمن والتاريخ بالكلمات والصور ولا يرسم اي سيناريو لبداية واستمرار ونهاية العالم كما ترسمه الاساطير أو علوم الكون أو الفيزياء.

الشعر يتحرر من التاريخ الالهي للاسطورة مثلما يسخر من التاريخ البشري الذي يكتبه علماء التاريخ (History graphy) لكنه يقيناً يتدفق في مسامات التاريخ الفعلي للانسان ويتغذى منه.

لقد كان اكتشاف التاريخ نهاية للاسطورة ، بمعنى آخر كان اكتشاف التاريخ الحقيقي نهاية للتاريخ المقدس ، ولم يكن شعر الاساطير الا وسيلة لوصف التاريخ المقدس لكنه تحرر ، هو الآخر ، من هذا الاسر عندما اكتشف الانسان التاريخ الحقيقي البعيد عن الاسطورة ، وكانت حريته هذه سبيلاً للتحرر من التاريخ الحقيقي أيضاً لصالح تاريخ الروح الذي يبدو لنا وكأنه وهم يشبه الأسطورة . وكان هذا يعني ، فيما يعنيه ، أن الشعر خلق أسطوره (اللامثولوجية) ، إنه مولد أخيلة لا اسطورية بالمعنى الدقيق لكلمة اسطورة (حكاية إله).

الشعر تاريخ الروح

في فينومونولوجيا الروح الذي يسمى ايضاً (علم ظهور العقل) يرسم هيغل طريقاً متصاعداً من الوعي الى الوعي بالذات الى المنطق الى العقل الى الدين الى المعرفة المطلقة. وكان من اهم تطبيقات هذا المنهج الهيجلي في تتبع مسرى الروح الصاعدة أو الوعي المتصاعد هي (قيادة الوعي المشترك بين كل من قال (انا) الى المعرفة الفلسفية ، هذا من جهة ، ثم من جهة اخرى الخروج بالوعي الفردي الخبوس في نفسه من عزلته والعلاء به الى الشراكة العقلية او الروحية)^(٣).

والحقيقة ان هذا الكتاب هو بداية هشة لظهور منهج هيغل الجدلي المثالي الذي ظهر لاحقاً في (المنطق) والذي كان يتابع فيه ، من خلال مثلثات جدلية ، تطور (الوجود والعدم والضرورة) الى ثالوث (الفلسفة والدين والفن). وهكذا كان تطور (الروح وكان تاريخها. الشعر يرى في تاريخ الروح نسقاً شارداً تدفعه صرخات العذاب أو الفرح ، الألم او اللذة ، المعنى او العبث . انه لا يتتبع نقلات الروح درجة درجة بل يصف جموحها وعذابها وفرحها ، فهو إذن لا يمثل تاريخ الروح بالمعنى الكرونولوجي المثالي أو المادي ، بل هو يتمثل تاريخ الروح باطلالة مفاجئة عليه او انه يسمح لظهور ومضة من تاريخ الروح تعبر عن هذا التاريخ كله.

هكذا يبدو الشعر وكأنه منفذ أو مسرب صالح لتاريخ الروح فهو يحمل
أثار هذا التاريخ ليس كما يحققه المنطق المثالي لهيجل بل بطريقة أقل وثوقية.
إن أغلب تاريخ الروح لم يدون لكن ما دون منه ظهر في الأديان والفلسفة
والفنون بأنساق ومراحل تطورية أو غير تطورية (منقطعة) ، وقد يشكل الشعر
أحد مدونات تاريخ الروح لكنه ، في حقيقة الأمر ، يستنبط تاريخ الروح كله
ويحاول أن يعبر عنه.

لقد بنى هيجل صرحه الفلسفي على أساس التاريخ وهو مؤرخ من
طراز رفيع . انه على وجه التحديد مؤرخ ميتافيزيقي أكثر منه فيلسوف لانه
يدرس تاريخ ظهور العقل (الروح) استناداً إلى حوادث التاريخ الفعلية فحركة
العقل أو الروح تبدأ من الصين إلى الهند إلى فارس إلى اليونان إلى الجرمان (كما
يبين ذلك في كتابه العالم الشرقي ومحاضرات في فلسفة التاريخ) وهذه في أساسها
حركة الامبراطوريات الايدولوجية ولذلك فهي في جوهرها تاريخ محض.
اما في الشعر فلا يظهر (تاريخ الروح) انعكاساً آلياً لـ (تاريخ
الاحداث) بل هو تاريخ كثافات روحية وجمالية تستبطن الاحداث وتقدم لها
عروفاً في تربة عميقة قد تنعكس في واحدة من جزئياتها أهوال ومصائر كبرى.
ورغم أن ميشيل فوكو استطاع ان ينبه الى مناطق الانفصال في التاريخ
والتاريخ المعرفي ، بشكل خاص ، إلا ان مناطق الانفصال والاتصال في التاريخ
مازالت تشكل سلالة كرونولوجية واحدة رغم أن النفاذ الى مناطق الانفصال
يبدو في جوهره عملاً شعرياً فقد كان الانفصال ((علامة على التشتت الزمني
الذي كانت تلقى على عاتق المؤرخ تبعات حذفه من التاريخ ، لكن غدا اليوم

أحد العناصر الأساسية للتحليل التاريخي^(٤). وهكذا انتقل مفهوم الانفصال الى ممارسة بعد ان كان عائقاً واستطاع فوكو أن يبني نظامه المعرفي (الابستمولوجي) بطريقة مختلفة عن ما فعله هيجل المثالي. ان الشعر ينظر الى محاولات رصد وبناء (تاريخ الروح) بهذه الطرق نظرة أخرى فهو يرى انها محاولات جزئية مفصلة ولذلك يختار الشعر التعبير عن تاريخ الروح بطريقة أخرى مشحونة وغير تفصيلية وساخرة أو دامية بعض الشيء.

وان الشعر يتخطى بجوهره وفضائه المفتوح الانظمة المغلقة التي تقترحها الفلسفة أو المعرفة فهو في علاقته بتاريخ الروح ، يتخطى ما يلي :

١- نظام ديكارت العقلي (الكوجيتو) .

٢- نظام هيغل الروحي (الفيثونولوجيا).

٣- نظام فوكو المعرفي (الابستمولوجيا)

وسيجد الشاعر ان الحرية اغلى واشد فتنة من هذه الانظمة المقترحة ولذلك عليه ان يقصد هذه الانظمة المقترحة ويقتاد من مادتها الاولى.. عليه ان يقفز بعد معرفتها لا أن يقفز عليها دون ان يعرفها لانه سيكون مسلحاً بمصولها.. بمضاداتها وسيتحصن جسده ضد قيودها.

ولكن .. ما الذي يؤدي اليه تهميش التاريخ بهذه الطريقة ؟ انه يؤدي ببساطة الى الشك بكل المعارف البشرية المؤسسة على اساس تاريخي وهكذا يبدو ماركس مثل هيجل منحصرأ في حتمياته (قيوده) التاريخية وفي التطور المادي (الروحي عند هيغل) بل وان منهج فوكو ايضاً في ابستمياته يشكك بوجود علاقة منطقية بين البنى الاخلاقية والاقتصادية والمادية والمعرفية لان يترد

السببية من عالمه ويضع محلها الصدفة ولهذا يبدو منهجه أشد اقتراباً من الاسلحة التي يقترب بها الشعر من التاريخ لانه فوكو استبدل التطور الماركسي او الدارويني بالقطيعة ولذلك فقد استطاع قلب السياق المعرفي الذي ساد القرن التاسع عشر لتصبح مفهوماته سمات للقرن العشرين وحتى النظام المعرفي الذي بحث فيه وجد أنه غير متطور وملء بالقطيعات الأبستمية ولذلك كان يرى بأن هناك اركيولوجيا (حفريات) معرفة اكثر من تاريخ المعرفة.

التاريخ إذن أو البحوث المعاصرة في التورخ تقترب من حرية الشعر ويطيب لي أن أقول بأن تأثير الشعر بمعناه الجوهري والعميق بدأ يث روحه في الرويا الجديدة للعلوم الانسانية ولكن عظمة الشعر تبقى في ألها العتلة التي تطيح بما تستطيع هذه العلوم كشفه من الانساق والقيود والقوى الخفية والظاهرة. الشعر اذن يتربص بالآلية الصامتة الزاحفة للتأريخ.

حينما الف (غوغول) رائحته التي محورها كتابة (النفوس الميتة) ، أوضح ان روايته قصيدة شعرية ، وأبرز الجوانب التي على الرواية ان تكون فيها قصيدة. ومن الممكن جداً الا يكون فوكو ، قدم لنا ، في حفرياته خطاباً في المنهج ، / أكثر مما نظم هذا المؤلف في شكل قصيدة ، واصلاً بذلك الى النقطة التي تصبح فيها الفلسفة بالضرورة شعراً ، شعراً بليغاً لما قبل وكذلك شعراً للامعنى ، أكثر مما لو كانت شعراً للمعاني الاعمق والاكثر توارياً^(٥).

واذا كان (غوغول) قد أرخ للنفوس الميتة عن طريق شعر سردي ، ربما نسميه اليوم نصاً مفتوحاً ، وكان قد اخترق انظمة السرد والفلسفة والمعرفة

والمنهج ليقدم لنا نصاً عن تاريخ محذوف أو معتمى ، وهذا ما يستطيع الشعر ان
يفعله دائماً بامنيآة .

الشعر وتاريخ الهامش

يندفع الشعر من القضية الى ضدها بدافع سري خاص يتجه نحو اكتشاف
المناطق المجهولة . تلك المناطق التي أقصتها أحكام أخلاقية وتاريخية وعملية ،
ويحاول الشعر أن يستقرىء الخرائط المضادة هذه دون تحديد تضاريسها المعقدة
فهذا شأن المباحث الخاصة بتلك المناطق ، ولذلك تثير المقلوبات التقليدية
للشرف والقوة والعقل والصحة والحرية فضول الشعر للبحث فيها لا على
مستوى البحث التاريخي أو الطوبوغرافي بل على مستوى الضد التي تحرك
الشعر بحثاً عن الجهول الغريب المدهش .

إن حقول الخطيئة والضعف والجنون والمرض والسلطة تغري الشاعر في
التقدم نحوها من اجل فك مدلولاتها ونبش طبقاتها لكي يكون امام تفصيلات
كاملة تقف أم الظاهرة وضدها مما يجعل خارطة الالم الانساني والوعي الانساني
اشد اضاءة ووضوحاً . كذلك فإن الشاعر لا يعارض بطريقة تقليدية مناطق تقع
عيونه وانما يحاول كشف المناطق التي يرتجف منها الانسان والتي يمارسها بشكل
سري احياناً وهذا يؤكد قوة بصيرة الشاعر في التقدم نحو المناطق المحرمة من
اجل ان نشفى من افعالنا غير المعلنة والمخبوءة تحت نظامنا الحياتي التقليدي .

الشاعر يؤمن بأنه التاريخ خاضع للاحداث اكثر من خضوعه الى قوانين
ثابتة صارمة وان كل حادثة فيه لا يمكن على الاطلاق ان تتشابه مع غيرها

ولذلك يرى الشاعر بأن هو (ذات الانسان الفاعل) التي حولت التاريخ الى متسلسلة منطقية ولان الانسان ازيح في العصور الحديثة من مركز الاحداث ووضع على الهامش بفعل اكتشاف بنى اللغة والنفس والتراث التي تحرك الانسان وتضعه في سجونها لهذه الاسباب قهشم التاريخ وتحول الى كتل من الاحداث لا علاقة لها ببعض واقصيت ذات الشاعر (الشاعر القديم) الذي كان يفعل بالتاريخ من خلالها بل ويحاول خلقه من خلالها.. وهكذا توصل الشاعر الى مفهوم الانقطاعات ونبد مفهوم الاستمرار الذي كان يسيطر على وعيه السابق.

التاريخ الكلي غير موجود وهو وهم اخترعته الذات الانسانية لتطمئن رعبها أمام الصدفة واللامعنى اللذين يختزنهما قلب التاريخ ولذلك يفتح التاريخ أمام عالم التاريخ لكي يلتقط قوانين الكتل والاحقاب والمراحل الكثيفة والمتصلة مع بعضها وأمام الشاعر الحديث (لا الشاعر القديم) لكي يخلق بحرية فوقها ويعلو اكثر فوق مناطق الانفصال او اللاتصال ليبرر تشظيته المستمرة للحقائق واللغة والاعراف.

وهكذا يسقط المفهوم الارسطي الميتافيزيقي في مبدأ العلية وتصبح الأحداث وربما الأشياء بلا علل تتحرك وفق أنظمة أشد غموضاً وعمقاً من الأنظمة التي عرفت فلسفة التاريخ أو الفيزياء، وبذلك ينتقل الصراع .. صراع الفكر، بسبب هذا المفهوم الشعري من السببية الى القوانين الضمنية وهي قوانين أشد غوراً وأصلب عمقاً من القوانين السببية التي تبدو غاية في السطحية لأنها

مائلة أمام العين قريبة من الإحساس التقليدي بينما تنطوي القوانين الضمنية على بعد آخر يرتبط بالحدس والرؤيا الشاملة.

لقد استطاع ديفيد بوم ومجموعة علماء المرأة أن يكتشفوا المستوى الضمني للكون وقال بوم ان المادة ليست مستقرة ، انها مستقرة نسبياً ومنفصلة ، نسبة الى احساسات هولوغرافية متدفقة لراصدين هم ايضاً مستقرون ومنفصلون نسبياً ، فقط ، فكوننا هذا ملئ بـ (لا شيء) ، انه سيل هائل من العدم الذي فيه كل شيء ، وباكتشافه لهذا الكون اكتشف (بوم) ايضاً علاقة مذهشة ما بين الخرائط والتضاريس . بالنسبة للمرأة ليست هناك خرائط نهائية ، لان خرائطنا هذه (هي) نفسها المرأة ، فعلية وضع الخريطة تغير التضاريس ، وهذه الاخيرة بدورها تغير خريطتنا . والعناصر الثلاثة ، التضاريس والخرائط ووضعها ، تدور حول بعضها مثل الدوامة في النهر ، التي تمثل الكسل . ان العلماء والتاريخ (الحاري) سيقروا ان كانت استبصارات (بوم) (المرآوية) الغريبة ستبقى قائمة أم لا^(٦).

وهكذا تحول الكون والتاريخ والانسان الى دوامة واقصيت المراكز الارضية والشمسية واللاهوتية وغيرها ، لم يعد هناك هامش ومتن ، بل هناك دوامة واحدة تدور .

لابد للشاعر أن يعرف مثلما استطاع العالم أن يعرف ذلك بأن الانسان ليس مركز المخلوقات وأن الارض ليست مركز الكون ، هكذا سيكون من الطبيعي أن نقصي تاريخ الاحياء باعتبارنا بداية او نهاية مطلقة له وأن تقصي تاريخ الاشياء باعتبارنا اول أو اخر من وجد في سلسلتها، وهذا يوجب علينا

ان نتحسس عظام القرد التي تحت جلودنا وان نعرف بالضبط بوصلة وجودنا
البايولوجي ثم باكتشافنا البنى التي تتحكم بنا ويمكن لنا ان نتحرر في الهامش
الذي دفعنا اليه بنى الاقتصاد والاديولوجيا بل والبايولوجيا ويمكن للشاعر ان
يشكل ذاتاً جديدة متحررة من الهامش الذي أقصته اليه قوى الحياة الاجتماعية
والسياسية والاقتصادية.

ربما لا يستطيع الإنسان العادي ان يقوم بدور البطولة في هذا المجال لانه
خاضع دون أن يدري لقوى أرضية بعضها تاريخي والاخر اجتماعي وقوى
كونية بعضها فيزيائي والاخر بايولوجي ولكن الشاعر (وهو العارف الثاقب
الوعي) يمكن بادراكه هذه القيود أن يقلب المائدة التي قيدته بأعراف وجلاس
وطريقة قول وإنصات ومجاملات اجتماعية وهو بهذا العمل يحرر الانسانية كلّها
أولاً بوعيه واكتشافاته مع العالم الانساني والطبيعي لهذه القيود وثانياً بدوره
الثوري في الخروج على هذه القيود.

الم يمارس دارون القطيعة مع التوراة يوم كشف عن الاصول الحيوانية
للإنسان وضرب اصوله الاسطورية بعيداً ولم يعد الإنسان بنظره ابناً لآدم
وحواء بل اصبح ابناً للواليات والقردة العليا . وكذلك فعل الاثار الحديث مع
التاريخ الهلامي الوهمي الذي طلعت به الأوديسة واللياذة يوم اكتشف هذا
العلم شعوب سومر وبابل واشور ومصر فلم يعد التاريخ يبدأ من اليونان وصلو
نوح سومرياً وابراهيم بابلياً وموسى مصرياً بعد ان كانوا جميعاً عبرانيين.

الم يمارس فرويد القطيعة مع الوعي البشري كله حيث اكتشف ان هذا
الوعي ماهو الا قشرة بسيطة لمنطقة أعمق هي اللاشعور الذي يحتوي كل

صراعات ورغبات الانسان. إنه الجزء الظاهر من جبل الثلج ذلك الجبل الذي يعوم في بحر لم تنتبه له البشرية سابقاً وبذلك لفت الانتباه الى قوى الحلم والرغبة والجنس وكذلك فعل نيتشه وبعده فوكو ، هؤلاء جميعاً حرروا الانسان من سجنونه وكشفوا قيوده ، وصار أمام الشاعر بل من الواجب عليه ان يحرر الانسان من كل المجاهيل التي كانت تخلق مصيره وفق اليات محددة سلفاً، اصبح بإمكان الشاعر أن يلعب دور الطبيب النفسي للمجتمع البشري باكماله حتى يشفيه من أوهامه وأمراضه وقيوده.. حتى يحرره ويدفعه الى آفاق ابعد.

لقد وجد الروح الانساني لا لكي يندرج في حركة التيار الآلي للتاريخ بل لكي يتمفصل معه (الروح يتمفصل مع التاريخ) وبذلك يعاد خلق التاريخ من جديد أي ان الروح يتقاطع مع التاريخ لا يكمل أحداثه التي تحركها قوى القدر الموجودة في المادة أو خارجها وما يسمى بالقوانين الازلية.

ولهذا الشعر دور في إذكاء نار الروح الانساني وجعله يتنشط في تمفصله مع التاريخ. إن تناثر الاحداث هو الشيء الموجود اما التاريخ فلا وجود له. انه سجل فردي وجماعي، التاريخ علم مفترض ولذلك فهو علم كاذب Pseudo Scince او علم وهمي التاريخ (وبضمنه تاريخ الروح الذي ابتكره هيجل) اقتراح لا حقيقة ولا شبه حقيقة، نسق عقلي أكثر منه نسق يصب في جوهر الوجود ولذلك يصطدم الشاعر بالتاريخ ليحطم انساقه وليقتراح منحنيات حرية كبرى أعلى وأشمل من كل انساق التاريخ والانثروبولوجيا والفلسفة والميتافيزيقية وحتى الادب.

الشعر إذن يقف متربصا بالشراك التي نصبت له ووقع فيها الروح الانساني وهو يتطور ويعلو، فقد كانت شراك الأديولوجيا والتاريخ والعلم أخطر الشراك التي نجا الشعر من الوقوع فيها. قد تكون هناك أبعاد إجتماعية وسياسية وتاريخية لظهور الشعر وأستمراره لكن هذه الأبعاد تتحول الى شراك: هزيمة الشعر مثلما هي شراك لهزيمة الروح. وهناك الماضي الايديولوجي للتاريخ والعلم والشعر الذي يقرع الجرس دائما للحدذر فعلى سبيل المثال "فإن فضح الماضي الأيديولوجي للعلم، لا بد وأن يمتد إلى فضح الدواعي التي كانت تجعل منه ماضيا أديولوجياً، فدراسة نمو المعارف العلمية ينبغي أن تجرنا إلى الظروف النظرية والاجتماعية التي تنشأ المعارف العلمية في حضنها، إذ أن المجتمع بكامله، بمؤسساته وأطره وهيئاته ومطابعه وأسواقه مسؤول عن عملية إنتاج المعارف،، (٧)

وحتى يكمل الباحثون عدتهم وبحوثهم ويكشفون عن الأديولوجيا وأسبابها الإجتماعية وعن التاريخ ونتائجه الاجتماعية يبقى الشعر ملقيا خطابه الحر في هواء يقع على تخوم المجال الحيوي للأرض مرفوفا بطيوره على التاريخ والعلم والأديولوجيا والفلسفة باكيا على ما أنجزه الانسان، وساخرا من ما أنجزه التاريخ، وفرحا بروح العالم في طياته.

المراجع

- ١- شاتليه، فرانسوا : هيغل، ترجمة جورج صدقي مراجعة الأب فؤاد جرجي بربارة، ط٢ ، منشورات وزارة الثقافة وإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦، ص ٢١٠-٢١١.
- ٢- إلياد، مرسليا: المقدس والدينيوي (رمزية الطقس والأسطورة) ، ترجمة نهاد خياط ، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧، ص ٦٧.
- ٣- هيغل، جورج فيلهلم فردريش: علم ظهور العقل، المجلد الأول، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٥.
- ٤- فوكو، ميشيل: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء- ١٩٨٧، ص ١٠.
- ٥- دولوز، جيل: المعرفة والسلطة (مدخل لقراءة فوكو)، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٢٤.
- ٦- بريجز، جون.ب: الكون المرأة، ترجمة نهاد العبيدي مراجعة د. قدامة الملاح، وزارة الثقافة والاعلام، دائرة الاعلام الداخلي، كتاب (علوم) المترجم ٤، دار واسط للطباعة والنشر ، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٠٥-١٠٦.
- ٧- بنعد العالي، عبد السلام وسالم يفوت: درس الأستمولوجيا أو نظرية المعرفة، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٧٦.

الشعر والمدنية(*)

مرة. قال الإله السومري (إنكي) إله الماء والحكمة للإلهة (إنانا) إلهة الحب والحرب "باسم جيروني أقدم لأبنتي الطاهرة (إنانا) السلطة الألهية، التاج المقدس وعرش الملوكية العظيمتين خذيها يا أنانا الطاهرة، باسم مقدرتي... باسم سلطاني، الصولجان العظيم. الموضع المقدس العظيم والرعاية والملوكية خذيها يا أنانا الطاهرة"^(١).

وتستلم إنانا ما يزيد على مائة مرسوم مقدس تعتبر أساس الحضارة السومرية وعنوان ثقافتها وتسمى هذه النواميس الحضارية باللغة السومرية الـ (مي) التي انتقلت حسب الأسطورة السابقة من مدينة إنكي (أريدو) إلى مدينة إنانا (أوروك) حيث انتقلت الحضارة من الأولى إلى الثانية.

وكانت الموسيقى وفن الكاتبة والحكمة وآلات العزف ضمن هذه النواميس "ومهما كان الحال فإن ما بقي من هذه النواميس يكفي لوقفنا على طبيعة أهمية أول محاولة مدونة في تحليل مقومات الحضارة ذلك التحليل الذي نجم عنه تثبيت جدول مهما يعرف الآن بمصطلح — الميزات — والمقومات الحضارية وتتألف هذه العناصر الثقافية الناتجة من عدد متنوع من الأنظمة

^(١) شارك هذا البحث في أعمال المؤتمر العام الخامس عشر للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب في بغداد ١٧ — ٢٣ آذار ١٩٨٦ ونشر في كتاب (التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة) الذي جمع بحوث المؤتمر/ الجزء الثاني، ونشر في مجلة الآداب اللبنانية العدد ٢٠١ كانون الثاني/ آذار السنة ٣٤، ١٩٨٦ ص ٢٣٠ — ٢٣٨. ومجلة الفصول الأربعة الليبية.

والمؤسسات الاجتماعية ووظائف الكهانة المختلفة ومجموعة من الشعائر والطقوس الدينية والميول والاتجاهات العقلية والمعتقدات والمذاهب المتنوعة^(٢). ولقد كانت مصطلحات (الحضارة والمدنية والثقافة) متداخلة أشد التداخل رغم الملامح الخاصة بكل اصطلاح فالثقافة المستعارة من الزراعة والعناية بالأرض بمفهومها الحديث تعني "ذلك الكل المركب الذي يحتوي على المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدرات والعادات التي حصل عليها الإنسان كعضو في المجتمع"^(٣).

أما الحضارة فلها طبيعة مزدوجة فهي تحقق نفسها بسيادة العقل أولاً على قوى الطبيعة وثانياً على نوازع الانسان^(٤) أما "محاولة التمييز بين الحضارة وبين المدنية بوصفها مجرد التقدم المادي يهدف الى جعل العالم يألف فكرة نوع من الحضارة لا أخلاقي الى جانب نوع أخلاقي منها، كما يهدف الى إلباس النوع الأول بلباس كلمة ذات معنى تأريخي"^(٥).

إن عناصر الحضارة السومرية كانت تضع نواميس الثقافة جوهرها لها ولكن فكرة الحضارة كانت تتسع لما هو أبعد من هذه النواميس.. وإذا كانت الثقافة بالمعنى الواسع لها قد سادت الأحقاب الأولى للحياة البشرية فإن الحضارة كانت لاحقة عليها يوم انتظمت عناصر الثقافة هذه في مدلول روحي وسياسي محدد ضم شعباً واحداً أو عدة شعوب، لذلك نشأت حضارات الشرق القديم وحضارات الغرب الأولى، أعني حضارات العالم القديم كمنظومات ثقافية وسياسية وروحية منفصلة بعض الشيء ومتصلة في بعض النواحي ولكنها، على

أي حال، كانت أشبه بالكائنات الإيمية المحددة، ذات الامتدادات أو الانحسارات التي تفرضها طبيعتها المتحركة.

ولقد كانت مرحلة القطيعة في التاريخ البشري متمثلة بالقرون الوسطى فاصلاً بين مرحلتين مختلفتين من مراحل الحضارة الإنسانية، فقد شهد العالم منذ عصر النهضة غمطاً حضارياً جديداً ارتكز على أساس العلم، حتى تبدد مفهوم الحضارة بعد خمسة قرون من عصر النهضة، وساد القرن العشرين نمط جديد من الحضارة يختلف عن تلك الفكرة التي كانت تضم حضارات قديمة كالبابلية والمصرية واليونانية وغيرها.. ولذلك أصبح الحديث عن حضارة فرنسية أو ألمانية أو أمريكية أو بريطانية باهتاً ولا يعني شيئاً. وينسحب هذا على ما يسمى بالحضارة الغربية، لأن وسائل الاتصال العالية كسرت المفهوم الحضاري، وتحول الغرب الى مركز مدني يبيث موجاته وذابت الحدود الحضارية في منظومة مادية وثقافية معقدة ساعدت وسائل الاتصال على إرسالها الى أقصى نقطة في الأرض. لقد قامت في الغرب ردود فعل مختلفة على حضارة العلم التي تحولت الى مدنية فصلت الحضارة عن الثقافة الإنسانية وعن البعد الروحي للإنسان واكتفت بالتعامل مع الجانب المادي من الوجود الإنساني وكانت حضارة رفاه مادي للأقلية من البشر وحضارة تعاسة للكثرة الساحقة كما أنها كانت حضارة إغناء مادي للغرب وحضارة إفقار واستعمار للقارات الأخرى، وكثير من المفكرين الغربيين الذين تكلموا منذ مطلع هذا القرن عن أزمة الحضارة الغربية وعن الانفصال بين روحها وجسدها^(٦).

إن ذوبان فكرة الحضارة أو الحضارات في المدنية الغربية ارتبطت بتغريب مفاهيم الأخلاق والفن والروح والعقل التي كانت سائدة في عمليات الثقافة بين الحضارات الأولى، كذلك فقد تحول العالم بالنسبة للمدنية الغربية الى مجتمعات فولكلورية يمكن التعامل معها على أساس انثروبولوجي وإخضاعها للآلة الغربية، إخضاعها للنموذج الذي تدفع به آلة المدنية الغربية، بل ولقد تحول هذا المركز المدني الى مرسله ومستقبله في آن واحد يستلم إشارات ورموزه من آليته ومن كل ما هو جديد في هذا العالم الفولكلوري المزخرف ومن طبقاته الأركولوجية في التاريخ والمعرفة والدين ليهضم كل هذا في مركزه، ويثبها كمرسلة للنموذج الجديد والحداثي بطريقة يشعر فيها الإنسان بأنه مركز العالم "فالتقنية التي كانت تؤلف ذروة الثقافة بالنسبة لطروحات عصر التنوير الغربي وتطلعاته التاريخية مع بنية المشروع الثقافي اليوناني انتهت الى التجسد عبر مدينة الآلة التي سرعان ما اكتشف الفكر الغربي نفسه أنه في تحقيقه للمدينة افتقد الحضارة — الثقافة (كما عبر عن ذلك اشبنجلر تجسيدا لنبوة نيتشه) ليس ذلك فحسب بل إن هذه المدنية قطعت الطريق على أية إستعادة ممكنة للمشروع الثقافي الغربي الأصلي، ما دام كل طريق إلى هذا المشروع لا بد أن يتبينه فكر من داخل هذه المدنية ويشق في أرضها وينبني من عظمها ولحمها وهو مالا يقدمه أي ذخر متبق من التفاؤل لدى كبار فلاسفة الغرب المعاصرين. ومع ذلك فإن اكتشاف هذا اليأس إنما يتم بالأدوات المعرفية الغربية نفسها^(٧).

المشروع المدني الغربي يقدم نفسه على هذا الأساس كوريث للتاريخ الإنساني وكمركز للحاضر البشري بل وأنه يطمح أن يدفع موجات المستقبل من ماكنته، وإن علينا أن نتعامل بحذر شديد مع هذا المشروع.

ولا يمكن أن نتعامل برومانتيكية معه سلباً عندما نقدم حاضراً بديلاً عنه أو إيجابياً عندما نتبناه بالكامل دون مناقشة. إن علينا أن ننظر لهذا المشروع المدني بطريقة نقدية إيجابية، أرى أنه يجب أن نشترك في هذا المشروع المدني مع الأخذ بالاعتبار محاولة حل اختناقاته ومجاول مخبؤها حاضراً وماضياً بين طياته.

هكذا استطاع هذا المشروع أن يكون يونانياً ورومانياً وجرمانياً ومسيحياً وعلمياً وتقنياً عبر كلية شمول واحدة تجمع بين التاريخ الزمني المنفصل. وبين التنامي التراكمي الذي يتيح للهوية الذاتية في لحظة الحاضر أن تعيد تركيب تراثها كله بما يساعد على استيعاب ضرورات الواقع الجديد، الناشئ والسيطرة على حقل عملياته لصالح التوجه الأساسي للمشروع الثقافي الغربي. هذا ما ساعد على جعل الفرد الغربي كائناً معاصراً للحظة التاريخية دائماً، لأنه قادر على التمرد فوق إنتاجه من أجل ما لم ينتج بعد، ومع ذلك فإن التقنية وهي أعلى إنتاجاته تبدو له فخ لا قرار له يقع فيه دونما أمل حقيقي بالخروج منه وهذا ما دعا فلاسفة العصر الغربي لينظر الى التقنية وكأنها هي حقيقة المشروع الثقافي الغربي، هي محركته منذ البدء، والغاية التي كان يطمح إليها، وإن لم يكن على وعي دقيق بما يجري له^(٨).

لا يمكن إغفال منجز المشروع المدني الغربي ونحن نعيش وسط رموزه التقنية والفكرية والثقافية ونتعامل معها استهلاكياً، يجب احترام ما أنتجه أما الوقوف

أمام هذا المشروع نقدياً فيستوجب أولاً استيعابه والالتحام بمادته وآلته، على أساس نقدي يتيح لنا فيما بعد نقده وتطويره باعتباره الحلقة التي آلت إليها موجات الحضارات القديمة والجديدة.

ومثلما لم يكن من المنطقي تجاهل المنجز اليوناني في العلم والفلسفة والأدب والفن أيام بزوغ الحضارة العربية الإسلامية، كذلك لا يمكن النظر بريبة أو تحامل للمشروع المدني الغربي، بل إن إخفاق الحضارة العربية الإسلامية جاء بسبب انتصار المشروع السلفي على إمكانية التمثلات المبدعة للإرث اليوناني. ومن أجل إكتشاف الأساس الذي يقوم عليه الأدب الغربي لا بد لنا أن نكتشف الأساس الذي تقوم عليه المدنية الغربية برمتها، لا بد من معرفة النلموس الذي يحرك هذه المدنية ويدفعها إلى أمام.

الحداثة: ناموس المدنية الغربية

آلة المدنية الغربية تشتغل بقانون تتفرع منه كافة التفصيلات إنها مرتبة على أساس العمل المنفتح الى ما لا نهاية وعلى آلية قادرة على تمثيل ما بعد الإنتاج الذي تقوم به.. وفي ظني أن مثل هذه الآلية، تكمن في قانون واحد يمكن تسميته بـ (الحداثة) التي يعرف الأدباء والكتاب جانبها الأدبي، ولكنها في حقيقة الأمر ((ميكانيزم)) شامل يحرك المدنية الغربية وإن أحد مظاهرها يتمثل بالحداثة الأدبية والفنية إذ ليست الحداثة مفهوماً سوسولوجياً أو مفهوماً تاريخياً يحصر المعنى وإنما هي صيغة مميزة للمدنية تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع

الثقافات الأخرى السابقة التقليدية، فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالمياً، انطلاقاً من الغرب ومع ذلك تظل الحداثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالته إجمالاً الإشارة الى تطور تاريخي بأكمله، والى تبديل في الذهنية"^(٩).

" ليست الحداثة، إذا أخذت الكلمة بمعناها الأشمل، مدرسة أدبية تضاف إلى ما سبق كالواقعية والرمزية، والكلاسيكية والرومانسية، وليس الصراع حولها صراع أجيالٍ أو نزاعاً بين القديم والجديد، فهذه إن هي إلا حركة وعلائق ديكارتية لا تفهم إلا ضمن الإطار التاريخي الكلي الذي منه تنشق واليه ترتد"^(١٠).

ولذلك نجد الحداثة نفسها كل يوم بحاجة للاندفاع الى أمام حتى في الحقل العلمي الذي لا تزحزح قوانينه إلا بدائل جذرية.. فعلى سبيل المثال يتجدد علم الاحياء كل عام بما تتضمنه البحوث التي تدفعها المختبرات ومراكز البحث والجامعات في العالم الغربي — وفي مختلف نقاط شبكة علم الاحياء المتنوعة، الكبيرة، ولذلك تصبح فكرتنا عن الخلية والاحياء مختلفة نسبياً كل عام.. وهذا ينطبق على بقية العلوم.. ومن هذا المنطلق بالضبط تنحو العلوم منحى الانشطار الى علوم تفصيلية مجرد تكون حصيلة علمية تفصيلية حول أحد فروعها فعلم الإحياء المجهرية (Micro biology) ينشطر الى علوم الفايولوجي والبكتريولوجي وغيرها ينشطر الى علم البكتيريا الى علوم البكتيريا الهوائية **Aerobic Bacteriology** وعلم البكتيريا الصناعية **Industry Bacteriology** وعلم بكتيريا النبات **Plant Bacteriology** وعلم بكتيريا

التراب و... الخ. وينشطر بعدة فترة كل من هذه العلوم الى علوم صغيرة تتسع مع الوقت لتتحول الى اختصاصات دقيقة وعلوم قائمة بذاتها.

وهذا ينسحب على العلوم الانسانية في اللغة والنقد والانثروبولوجيا والجغرافية والتاريخ. إن هذه الشبكة الهائلة من العلوم التي تحبل كل يوم بمادة جديدة لتولد بعدها علماً وليداً جديداً يغتني بمرور الزمن ليلد غيره، أعني أن هذه الماكنة — وفي كافة شؤون الحياة — تقوم على فكرة التحديث وعدم التمسك بيقين ثابت أو مطلق أمام أي شيء وينسحب هذا على التفكير والفلسفة والأدب بصورة عامة.

لقد صهرت الحداثة التعارض الكلاسيكي الذي احتدم أمره خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين بين المادية والمثالية في وحدة أخرى اليوم في الطريق الى الكشف عن نفسها، إنها معقولة بناءة، وكل ما في الحداثة بما هي — علم وممارسة بناء عقلي صارم يستثير التجربة ليمتصها وتفلت من يده فيعيد الكرة، إنها معقولة نماذج، والنموذج ليس نموذجاً وطالما استبعدنا مرة ولكل مرة ولأول مرة في التاريخ، افلاطون والأفلاطونية، إنها معقولة إجراء يحصر المعنى إذ إنها تقوم على بناء آلة من المجردات والصلب تسير حركة الموجودات (بما فيها الانسان) لتنفذ إليها وتخضعها لإرادة هي دوماً في السعي الى ما تريد^(١).

ولذلك تبدو التيارات الأدبية متزاحمة مع بعضها، يضيف كل تيار لمفهوم أو روح الأدب ما يستطيع أما الخطأ الكبير فهو الاعتقاد بأن الحقيقة تكمن في هذا التيار أو ذاك، إن هذه التيارات تتجدد وتحدث مع الوقت لتنتج تيارات

جديدة، وحقيقة الأدب تكمن في جميع هذه التيارات، لكن التيارات الحديثة تكون عادة أقرب الى روح العصر من غيرها.

لقد انسحب (ميكانزم) الحداثة على الأدب تماماً كما انسحب على بقية شؤون الحياة فبدأت تظهر في كل أنماط أدبية لها سقف فلسفي أو معرفي جديد أيضاً، وكان جوهر هذه الأنماط يقوم على التقنية.. إن الحداثة في الأدب ارتبطت بالتقنية فبالإضافة الى معرفتنا بالأجيال والمدارس الأدبية منذ بداية القرن حتى الحرب العالمية الثانية من (المستقبلية والردائية والصورالية والواقعية الجديدة) فقد ظهرت حركات وأجيال أخرى بعد الحرب الثانية (الرواية الجديدة والشعر الطليعي) وأظهرت أجيال مثل الجيل الناشئ في أميركا (Beat Generation) والجيل السري في انكلترا (Secret Generation) الأصقاع الأخرى لأوروبا وأميركا ظهرت في العقود الثلاثة المتأخرة.

ولذلك ترى بأن آلة الحداثة الشعرية تدفع كل وقت بأجيال وتيارات شعرية جديدة... وكل جيل أو تيار يحاول أن يتميز بتقنية جديدة وهذه التقنيات تخرج من رحم التقنيات البسيطة، وتخرج كذلك أعقد الأشكال الشعرية المشحونة بالرموز والتراكيب اللغوية المعقدة، وفي ظني أن هناك قيمة علائقية بين هذه التيارات تتحرك وفق قانون الفعل ورد الفعل فإذا ظهر جيل أدبي ممتاز بالتعقيد اللغوي مثلاً فلا بد أن يكون الجيل اللاحق له تبسيطياً في مسألة اللغة وهكذا، أي أن المسار الشعري الغربي، بعد الحرب العالمية الثانية مضى بعيداً في ابتكار تقنيات جديدة قائمة على صيغة التعاكس، ومحاولة عدم التكرار ومن أجل أن يحتل كل جيل أو كل تيار موقع الصدارة الشعرية، فلا بد

من الاختلاف ولا بد من الصراع مع الماضي القريب وهكذا نشأت أمامنا
فسيفساء لتيارات جديدة يستنهض كل منها نفسه من أحشاء التضاد مع التيار
السابق.. ولذلك نال هذا النحت ومحاولات الابتكار من الشعر روحه، لقد ظل
الابتكار التقني خارج الشعر روحاً وجوهرًا ولم يتجدد إلا في قشرته.. بل إن
الانهاك الذي مارسه حركات التجديد ظل يقرع خارج الشعر حتى أن روحه
كانت تغوص بعيداً ولا يبدو الشعر الجديد إلا خواء خارجياً.

لقد غيبت التقنية المتصلة مفهوم الشعر وحولته الى سلعة استهلاكية سريعة
وهكذا كادت الروح الشعرية تنحسر مع هذه الأشكال الجديدة.

إن التبدل الجوهرى في الشعر هو الحداثة بعينها أما التبدل الظاهري فهو
التقنية التي هي وسيلة من وسائل الحداثة.

لا بد أن يكون مشروع الحداثة جوهرياً ومن الخطأ التعامل معه على أنه
مشروع تقني فقط ولذلك تكون الحداثة الغربية قد وضعت نفسها في نقطة
مغلقة لأن التقنية الجديدة سوف تبتكر شكلاً محدداً يقوم على وراثة الأشكال
القديمة وستقوم التقنية اللاحقة بابتكار شكل آخر محدد وهكذا... وسوف نجد
أنفسنا أمام مشاريع شكلية لا يربطها رابط أمام تقنيات عديدة، مضادة أو
متفقة، أما الحداثة فقد غيبت بعيداً وأصبح ناموسها تقنياً لا تناله روح الحداثة.

إن هذا الفصل بين الحداثة — الجوهر والحداثة — المظهر وأعني التقنية هو
مأزق يكاد يناعم المأزق الأخلاقي أو الروحي في الغرب فلو أننا استعرنا لغة
لوسيان غولدمان لوجدنا بأن التمثل السوسيولوجي للمشكلة التقنية الحداثيّة

المظهر، تجد نفسها في المأزق أو المشكلة الأخلاقية التي انفصلت عن الجوهر الإنساني المتأصل في كل إرث الغرب الإغريقي والمسيحي والنهضوي. ولذلك تبدو هذه الأشكال المظهرية الثابتة المتعددة أشبه بالسلطات المتجددة والمخيمة على العقل الغربي. فإذا كانت مشكلة السلطة قد عولجت بالليبرالية وبعض الممارسات الديمقراطية الخارجية في المجتمع الغربي فإن حقيقة أنها قد تسربت الى الكثير من أشكال الوعي وربما اللاوعي عند الغرب، لأن السلطة تفرض نفسها في هذه الأشكال — المسوخ الخالية من المعنى الروحي. يرى رولان بارت أن السلطة حاضرة في كل العمليات الاجتماعية البالغة الدقة، في التبادل الاجتماعي، فهي ليست مقصورة فحسب على الدولة والطبقات والجماعات، بل تمتد لتشمل المواضع والأزياء والمشاهد والألعاب والأخبار والعلاقات العائلية والخاصة وتشمل حتى ردود الأفعال التي تحاول مناهضتها.

وهل هناك عمل أكبر من العمل الذي كشف به ميشيل فوكو أزمة الغرب، عندما التقط بنى الجنون والشدود النفسي والكبت الجنسي والسلطة في النصف الآخر غير الظاهر من العقل الغربي... لقد كان عمله جريئاً وفذاً ويحسب لصالح علاج المجتمع من أمراضه.

ومثال فوكو هنا يرجعنا الى نقطة هامة في مسار البحث وهي أن العقل الغربي قادر من خلال منظومته أن يعالج أخطائه، ومن الصعب اقتراح حلول عليه من عقول أخرى لا تخوض ديناميكته وصراعه المتعدد الأوجه.. ولذلك تبدو الحلول التي تتضمن العودة الى الفلسفة الهندية والصينية وغيرها عبارة

وتبدو المجتمعات التي تعتقد أن بإمكانها أن تحل مشكلات الغرب من خارجه ببدائل تقترحها من صلب تأريخها مخطنة في توجهاتها لأن المشكل الغربي معقد ويحتاج الى استيعاب آله وتمثل مشكلته، ثم السعي معه لفك اختناقاته، وإن فك هذه الاختناقات مساهمة باسلة لتقدم الجنس البشري بأكمله.

لقد أدمي الشعر بالتقنية.

وقد أثقل الشعر بما يضاف اليه من المعرفة.

وهذا مأزق الشعر في المدينة الغربية، وفي ظني أن هذه الأزمة عابرة لأن الغرب مطبوع على فكرة التوازن، حيث تنظم آلاته، من داخله، أية اختناقات تمر بها، خصوصا عندما تساهم الثقافة العالمية بأكملها في المشروع المدني الكبير هذا.

في مجال الثقافة رسخت ما بعد الحداثة الثقافة الجماهيرية ووسائلها، ومنطق (الموضة) والدعاية لها، انما ثقافة للجماهير من منظور يشبث الاستهلاكية والمتعة ويغرس نموذج الثقافة الابتدائية، تخلت الثقافة عن نسغ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال لتسجه على نحو متزايد وفي مجالها الجماهيري إلى هوس التغيير من أجل التغيير وإلى ملاحقة العلامات وتناسلاتها وانبعث عناصر الفولكلور وزينة التقاليد وزخارف الماضي. إن هذه الثقافة الحداثوية تحرص على تعايش الأساليب والاتجاهات وتسعى ضمينا إلى المتعة والاستهلاك وفعالية الأضرار هي السبيل إلى تحقيق المساواة وانتزاع جذور الصراعات الطبقية وتعميم الرفاه والتواصل^(١٢).

وهكذا تكون الحداثة قد تخلت عن جوهرها لتتحول الى مجموعة (موضات وأشكال) خاوية في الشعر والأدب. وبذلك فقدت ديمومتها كهاجس مستقبلي متقدم يساهم في رفع القوة الروحية والعقلية للإنسان ولا بد لها أن تعود إلى جوهرها الحقيقي لأنها ما زالت تشكل الخلاص الحقيقي لمعارف وممارسات الانسان، ويبدو أن كثرة النحت أدى الى كسر الحجر ولا بد من إعادة صيغة النحت. إن مشروع الحداثة في منطق وشوطه الأول كان يتضمن تجديدا مستمرا للروح البشري، ولكنه فقد انتظام تقدمه، فدار على نفسه متوهما التقدم ولكنه في حقيقة الأمر يدور في مكان واحد.

الشعر العربي وفكرة المدنية

حاول المشروع النهضوي العربي، منذ أكثر من قرن ونصف، وما زال نقل العرب لحالة جديدة، ولكنه فشل فشلا ذريعا لا عتماده أساليب غير علمية في هذه المحاولة ولانكفاء الخطى الجادة ضمنه وانتهائها إلى طريق مغلق، وكان للعامل السياسي دوره الكبير في تعطيل نهضة العرب، وخصوصا عوامل التجزئة والاستعمار وغير ذلك.

واليوم ولا بد من مراجعة دقيقة لحصاد هذا المشروع ومعرفة نقاط الانطلاق الخاطئة وفساد مساراته المتعددة.

إن بعض أوجه التحضر العربية المعاصرة لا تكفي لجعل العرب مسلمين في المشروع الانساني الكبير في تقدم المدنية ولا بد من مساهمة أعظم وأكبر، ونحن نرى أن النقد الجريء والشامل للماضي البعيد والقريب ولا بد أن يكون خطوة

أولى في مشروع قيامه العرب ولا بد من نقد الأصول التي قامت عليها الحضارة العربية الإسلامية وبنيت على أساسها فيما بعد الشخصية العربية، لا بد من نقد الأصول الروحية والعقلية والجمالية التي شكلت فيها بعض ملامح العربي، لا بد من دراسة منهجية وعميقة للفترة التي تلت سقوط الحضارة العربية الإسلامية ولا بد من تلمس جريء لأخطاء المشروع النهوضي.

إن الخطاب العربي الحديث المعاصر لم يسجل أي تقدم حقيقي في أية قضية من قضاياها، منذ أن ظهر في شكل خطاب يبشر بالنهضة ويدعو إليها انطلاقاً من أواسط القرن الماضي لقد بقي هذا الخطاب طوال هذه الفترة، وما زال إلى اليوم، سجين بدائل يدور في حلقة مفرغة لا يتقدم إلا ليعود القهقري لينتهي به الأمر في الأخير لدى كل قضية إما إلى إحالتها على (المستقبل) أو إلى الوقوف عندها مع الاعتراف بالوقوع في (أزمة) والانحباس في (عق الزجاجة)، ومن هنا تجلّى لنا زمن الفكر العربي الحديث والمعاصر زمناً راكداً جامداً (ميتاً) أو قابلاً لأن يعامل على أساس أنه زمن (ميت) أو لا شيء يغير على الأقل من مجريات الأمور فيه إذا عومل على أساس أنه زمن ميت^(١٣).

ويبدو العقل العربي المعاصر مغيب الملامح تعصف فيه تيارات ماضوية وغربية عديدة، ولا يكاد يبني نفسه عبر تيار أو تيارات خاصة وجديدة تساهم في جعله يتشكل ويتكون في زمن جديد ولذلك كانت الثقافة التابعة لهذا العقل مطبوعة عليه في ثقافة غير نامية وركامية وتبدو مشاريع التحديث في بعض جوانبها يتيمة لا غطاء لها، فالشعر والمسرح والفن التشكيلي والقصة والرواية باعتبارها أشكالاً جديدة في التعبير الأدبي والفني لا تمتلك أغنية فلسفية وعقلية

تحرك حلقاتها وطبقات غموها، فهي تتجدد وفقا لأمزجة ولضرورات فردية أو جماعية دون أن يساهم في دفعها هذا التجديد فيلسوف أو مفكر أو نظرية جديدة.

ولذلك وقع مشروع الحداثة العربية في مجموعة من الأخطاء ساهمت في تعطيل هذا المشروع بل وهزيمته مع نفسه أولا وأمام التيارات السلفية ثانيا. ويمكن إجمال هذه الأخطاء بالنقاط التالية:

١- خيل للبعض والأدباء بشكل خاص أن هذا المشروع هو أحادي الجانب فالشاعر يريد أن يكون حديثا دون أن يساهم في تحديث عقله وعلاقاته ومكانه وزمانه، وكل ما له علاقة به، وينسحب هذا الخطأ على كل المثقفين يوم تصوروا بأن الحداثة في الشعر أو القصة أو النقد أو الفكر مجزأة، ولذلك اندفع الشعر مثلا في حركته الحديثة الى أمام، فوجد نفسه بعد خطوات أنه معلق في الفراغ لأن مستلزمات الحداثة الأخرى التي تخص البنى الفوقية والتحتية للمجتمع ما زالت متخلفة وواقفة في مكانها إن لم تتراجع وهكذا بدأ مشروع الحداثة مقطوع الأوصال شاحبا لا قيمة له وهو يتشظى الى مشاريع مشوهة لا علاقة لها ببعض.

٢- قتل البعض مشروع الحداثة تماما حين قال بأنها تأتي من الماضي وبدأت حملة ملفقة للبحث عن جذورها في التراث. والحداثة، في بعض أوجهها، مسار باتجاه معاكس للتراث ولذلك ارتدت الحداثة عن مسارها واصبحت تسير الى الوراء ورافق ذلك تصور ديماغوجي، اعتبر الزمن العربي القديم حاملا

للحاضر والمستقبل وكان أن وضع العقل العربي ثم العربي نفسه في سجن
قديم.

ان الحداثة (انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر
المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الأربعة، أو اللغة المؤسساتية والفكر الديني
وكون الله مركز الوجود وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني وكون
الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة
البكر والفكر العلماني، وكون الإنسان مركز الوجود وكون الشعب الخاضع
للسلطة مدار النشاط الفني وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية، اذا كان ثمة
معرفة يقينية، وكون الفن خلقا لواقع جديد. الحداثة رحلة اختراق وانتهاك لا
تنتهي، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ، الحداثة هي جوهرية روح البحث
والاكتناه في عالم بدأ فجأة جديدا بكل ما فيه، وهي رفض للانجاز أو القرار أو
للوصول^(١٤).

٣- المشروع الحداثي منفتح يستلم أدواته من المنجزات الثقافية والعلمية
الجديدة التي يفرزها كل مشروع حداثي آخر، وهو لا ينفلق على ذاته
بحجة خصوصيته في هذا المجتمع أو ذاك لأن الخصوصية تتحول هنا إلى
كمام يلجم قفزات الحداثة ويحددها. وقد سبب بعض الدعوات التي تقول
بخصوصية متعسفة للمشروع الحداثي العربي، إنهاكا شديدا له جعلته يتوقف
في نموه ويتحجر في (خصوصيته).

٤- بأن الفكرة القائلة بأن الفعالية العلمية لأي مشروع هي الشيء الهام في
هذا المشروع وأنه لا داعي لفلسفة هذا المشروع وضعت مشروع الحداثة

في براغماتية مشوهة زادتها تلفيقا، تلك الدعوة التي تقول بأن الشرق والعرب بصفة خاصة كانوا مختبرا علميا وتجريبيا أكثر من كونهم أصحاب نظريات وأفكار كبرى، ولذلك لا جدوى من هذه النظريات وعلى الفكرة العملية أن تسود الحاضر أيضا وقد ساهمت هذه الفكرة دائما في تعطيل البحث العقلي والنظري في الحياة العربية والحقيقية هي أن هذه الفكرة استهلاكية بجثة تجدد في الحركة بديلا عن التأمل، وهذا ما اساء تماما للكثير من مشاريع النهضة الحقيقية.

إن دفع الحادثة الى الفعالية العلمية فقط دون محاولة خلق منظومة معرفية شاملة تحركه ساهم في جعل هذه الحادثة مشوهة ومرتبكة في أحيان كثيرة. لقد عملت هذه النقاط، كما لو أنها متداخلة متضافرة، على تغطية المشروع الحداثي وإيقاف عجلته بل وقد تراجع هذا المشروع فأوصل إنجازاته في هذا الجانب أو ذلك الى مأزق كبير يصعب عليها التخلص منه. ومن أجل أن نكون أكثر صدقا مع أنفسنا يجب أن نحدد ذلك القانون الخفي الذي بدأ يحرك واقعنا وأخذ ينوب عن مشروع الحادثة بل ويجب كشف هذا القانون.

هل يمكن القول بأن هناك عجلة مركبة بالمقلوب أي عكس الحادثة هي التي تسير وتحكم واقعنا؟.. أعني هل أن هذا الواقع يتحرك الى الوراء في حين كان المقصود منه أن يتحرك الى الأمام.. وستكون حركته الورائية هذه مجذوبة من قبل الأصول فهل ستستمر هذه الحركة حتى تسقط تماما في الماضي العربي؟

إننا ولكي نفسر بعض جوانب الحداثة العربية التي لمسناها، يجب أن نقول بأن الحركة التي تتحرك بها هذه العجلة الماضوية هي ليست مستقيمة إلى الوراء هي حركة متموجة تتقدم شبراً إلى أمام لتراجع قدماً إلى الخلف.. ومن هنا يتوهم البعض بتقدمها الجزئي هذا ويعتبره حركة إلى أمام.

إن الكشف عن بنية الوعي الداخلية للمجتمع العربي أمر في غاية الخطورة والأهمية، لأن معرفة العلل الخارجية لا تكتمل إلا بمعرفة بنيتها اللاواعية التي هي بمثابة إسقاط التاريخ على حركة المجتمع، أو هي بالأحرى الوحدات الخفية الحركة للعقل والإرادة.

يمثل الشعر العربي المعاصر تحلياً هاماً من تجليات البنى التحتية اللاواعية للمجتمع العربي فهو يخزن بنيتين رئيسيتين تلعب كل منهما دوراً هاماً في تكوين وحركة العقل العربي المعاصر. وهما (بنية الماضي، بنية الحداثة) وفي الحقيقة إن بنية الحداثة لا تشكل إطاراً محدداً، بل اتجاهًا يقابل كل بنية صيغت في الماضي مما اضطرنا إلى القول بأن بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

بنية الماضي في مقابل اتجاه الحداثة.

تظهر بنية الماضي في الشعر المعاصر واضحة في النقاط الآتية:

١- البناء الموسيقي المحدد بالتفعيلية أو بالنظام والتفعيلية.

٢- القافية.

٣- البناء الاستعاري.

٤- البناء البلاغي.

٥- البناء الفني.

والماضي إذ يتدأى الى القصيدة المعاصرة في هذه البنى فإنه يترك آثاره واضحة في المضامين التي تتضمنها ولذلك:

١- يميل البناء المحدد الى مضمون واضح وعاطفة جياشة ورؤيا واضحة.

٢- تميل القافية الى مضمون ملفق تأتي فيه المادة عنوة.

٣- يميل البناء الاستعاري الماضوي الى مضمون حقيقي وليس مجازي.

٤- يميل البناء البلاغي الماضوي الى مضمون محترم وواضح وصحيح يرضي المخاطب.

٥- يميل البناء الفني الشعري الماضوي الى مضمون محدد سلفاً وهو الغرض الشعري الذي سقطت فيه قصائد الماضي في خانات محددة كالرثاء والمديح والهجاء وغير ذلك.

إن هذه البنى الشكلية والمضمونية هي في الحقيقة هيكل الشعر العربي القديم بشكل عام، وأن ما يسمى ببعض قفزات التجديد تتخلص من واحدة لتحافظ على الأخرى، وهكذا فعلت حركة الشعر الجديد بعد الحرب العالمية الثانية.

ولذلك ظلت القصيدة مجزأة الانجاز، وكانت أسيرة بعض البنى التي تسربت من الماضي، فما فعلته حركة الشعر الجديد على سبيل المثال كان منحصرأ في بعض التغييرات الطفيفة في البناء الموسيقي الخاص بالنظام (وأعني الشطرين) وليس بالفعلية، وظلت هذه الحركة مرتبكة أمام محاولة كسر التفعيلة الى أن أتى جيل آخر لاحق لها، وتجراً على فعل ذلك وبقيت بنى القافية والبنى الاستعارية

والبلاغية والفنية تحمل الكثير من سمات الماضي. وتوهم الجميع أن فتحاً عظيماً قد تحقق ولكن مرور الوقت كشف جزئية هذا الإنجاز ومضايقه. إن شرط المدنية بمعناها العميق يفترض إنجازاً شعرياً أعمق أكثر جذرية. فاللغة الشعرية التي تكتب تحت وطأها قصائد هذا العصر لغة مكررة وشائعة وترجع في أفضل أحوالها الى طبقة الاستعمالات اللغوية الشعرية التي دفع بها مشروع النهضة العربية في بدايات هذا القرن..

وان البنى التحتية للقصائد مازالت بسيطة لا تحفل بالتعقيد الروحي والثقافي والعقلي الذي استجد أو الذي فرضته المدنية على الحياة العربية. إن هناك من يقول بأن هذه المدنية تستوجب شعراً بسيطاً خالياً من التعقيد لأن ثقل المدينة وحركتها السريعة وتعقيدها التكنولوجي يوجب خلق شعر بسيط يعاكس هذا التعقيد وهذه فكرة شائعة خاطئة أراد مخرجوها تبرير قصائدهم الحالية من الفن الشعري الجذري الذي يوازي طبيعة العصر الجديد.. إنهم يهربون بهذه القصائد من الشبكة الحياتية التي فرضها هذا العصر. إن المدنية بشبكاتها المعقدة توازي نمطاً شعرياً فخماً يتصل بالمتوازيات الآتية:

١- التعقيد الروحي والسياسي والاجتماعي والفكري والثقافي باعتبارها تكوينات متضمنة لتاريخ قديم مهضوم فيها وتطبيق حاضره تشكلت من تجاوز ذلك التاريخ.

٢- التقنية بمعناها الحدائي المرتبط بالابتكار الجديد وباستخدام الوسائل الجديدة لتنفيذ هذا الابتكار.

٣- الأخذ بنظر الاعتبار وجود الانسان في كون لا متناه يفترض وعيا كونيا يتسع الشعر المتلامس معه واحتضانه، بل إنه يساهم في اطلاق غاية الشعر ووضعها في اللامتناهي، حيث ستكون الحرية هي الشرط الوحيد الذي يقابل هذا الوعي في الشعر.

٤- إن الاختلاط والتعقيد والتمازج المذهل بين مظاهر المدنية يوحى باختلاط وتمازج في الشعر، تقوم به المفردات اللغوية والعلاقات اللغوية ليكون صدى لهذا التنوع الذي يتسع أفقيا وعموديا ويقودنا أمر كهذا الى مسألة أساسية وهي التعامل مع القاموس اللغوي (المفرداتي والعلائقي) على أساس التوليد أو التفجير، ومن هنا يكون هذا الأمر مثار اختلاف شديد بين القصيدة البسيطة المسطحة لغويا وبين القصيدة التي تحتضن تعاملا لغويا شديدا. يعبر عن تعقد النفس أولا والمدنية ثانيا وسعة الكون ثالثا.

ينهض الماضي بمهمة المحافظة على كل ما هو قديم.. والقصيدة العربية القديمة ذات إرث راسخ وكبير ولذلك فإن زحزحتها عن مثلها أو بناها يتطلب جهدا شاقا فكريا على مستوى مناقشة الأصول، وفنيا على مستوى مناقشة البنى ولذلك تبدو مهمة التجديد في القصيدة العربية مهمة متجددة ويجب أن تتبناها كل الأجيال الجديدة وهي تتحمل العمل والاستنتاج وحصد النتائج.. فأرض الحداثة والمدنية، عند العرب، ما زالت بكرا وما زال ينتظر العقل العربي صفحات جديدة، والمهم في كل هذا هو أن يكون التقدم الى أمام هو الهاجس الدائم المحرك.

النزعات المضادة للشعر

هناك نزعات عديدة مضادة للشعر من داخل الانسان ومن خارجه، ومن داخله بالرجوع إلى وجهة نظر معينة إزاء الشعر وتدحض وجوده جملة وتفصيلاً ويمثل أصحاب الفلسفة الوضعية المنطقية أهم عناصر هذا التيار. ومن خارج الانسان بالرجوع الى التضاد القائم بين التكنولوجيا والمشاعر الخلمية والشعرية التي تتضمن إنسانية الانسان وقوته الروحية.

ضد الشعر فلسفياً

أفرزت فلسفات العصر المدني والقرن العشرين بشكل خاص عدة تيارات فلسفية تناوى الشعر وتقف ضده، وتعتبره بقية من بقايا النظر الميتافيزيقي والروحي للعالم والأشياء.. ومثلما وقفت تيارات العلم الفلسفية (الوضعية والمنطقية والتجريبية) بشكل عنيف أمام التيار الميتافيزيقي في الفلسفة وبدأت بالاشتغال فلسفياً على نتائج أو نصوص العلم الوضعي والمنطقي والتجريبي، ونجحت في تكوين تيار عنيف في فلسفة القرن العشرين، كذلك وقفت هذه التيارات الفلسفية أمام الشعر واعتبرته نغمة ميتافيزيقية بائدة يجب تصفية الحساب معها وهكذا " ظلت الأحكام الأخلاقية والجمالية عندهم مجرد انفعال أو نوع من صيحات الدعر التي يطلقها الفرد في فصيلة الحيوان، ليؤثر بها على سائر الأفراد والعبارة الشعرية التي تحمل هدفاً أخلاقياً إنما تنطبق بشيء يشبهه

الصراخ أو قهقهة الضحك ومن ثم لا يجوز ان تكون موضوعاً للمناقشة أو
الجدل» (١٥).

وقد اثار مثل هذه التيارات انتباهاً خاصاً لجدوى الشعر في مثل هذا العصر
وتنوعت ردود الفعل، فهناك من بدا يبحث عن البدائل القادرة على استيعاب
العصر وثقله، ورشحت الرواية لمثل هذه المهمة وكان ترشيحها يحمل دلالة
مضادة للشعر فتحدث الجميع عن مقارنة بائسة بين الشعر والرواية باعتبار
أحدهما بديلاً عن الآخر أو أكثر تمثلاً لروح العصر وطبيعته، وتناسوا أن فن
السينما مثلاً لا يستطيع إلغاء فن الرواية وأن أي فن قادم جديد لا يستطيع أن
يلغي فناً آخر خصوصاً تلك الفنون الراسخة مع الوجود الفكري البشري
كالشعر والرقص والرسم، وهي أعلى فنون الكلام والحركة والخط.

إن التيارات الصحفية والاعلانية التي تقوم على هواها بوضع البدائل بين
الفنون تتناسى أبسط أشكال الوعي اللازم بحركة الفن الانساني.. فالرواية مثلاً
سيطرت على الذائقة الأوروبية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ولكن السينما
أخذت مكانها قوية في النصف الأول من القرن العشرين، ثم التلفزيون ثم
الفيديو، فكيف يحق لنا أن نتحدث عن فن زائل بديل، وكل فن له نظامه الخاص
يعمل به ولا يقارن بغيره.

إن النزعات الفلسفية والمعرفية المضادة للشعر تقف، في الحقيقة، إجمالاً
ضد القوة الروحية والخيالية للإنسان ولذلك فإنها تقف أمام نصف خالد في
الانسان عبر عنه القدماء بالتضادية المعروفة بين المثالية والمادية ولذلك فهي تعتبر

الفن بعامة والشعر بخاصة من بقايا تلك الزعة المثالية التي سادت في العصور الأولى منه.

ضد الشعر تكنولوجياً

إن الافتراض القائل بأن النمو التكنولوجي يزيد من ثقل الآلة على حسلب المشاعر الانسانية افتراض خاطيء من أساسه، لأن هذا في الحقيقة يدفع لأن يبعث الانسان أكثر من أي وقت مضى عن حقيقته العميقة أمام ثقل الآلة. إن الانسان لا ينهزم أبداً أمام الآلة بل يبدو ذلك صحيحاً لوقت بسيط، ولكن العمق الانساني يدفع به دائماً لأن يسيطر على الآلة ويخضعها متغنياً بأعمق أعماقه الكونية التي لا تسيرها آلة ولا يصل إليها عقله.

(لطالما قيل إن الفن نوع من المفاتيح وإن فن الشعر يركز على الحصول على فوارق دقيقة لا تحصى، انطلاقاً من عدد من العناصر محدد. مثل هذه الحجج لا تخفي هذه الظاهرة الرئيسية.. إن آلة صنع الأبيات ككل آلة عوض أن تخدم سيدها صارت غاية في ذاتها.. وأن التصدي لهذا يبدو أكثر تبريراً منه في المجالات الأخرى لأننا في ميدان من أهم ميادين الزعة الانسانية. هناك نوعان جوهريان من الأنسية Humanism متناقضان تماماً: الأول ويمكن أن نسميه الديني وهو الذي يجعل الانسان يركع أمام الآثار الثقافية للإنسانية والثاني ملاتكي وهو الذي يحاول استرداد سيادة الانسان في مواجهة آلهته وألهة فنه)^(١٦)

ليست التكنولوجيا مجرد ذاتها هي المشكل الكبير بل سحب فكرة التكنولوجيا على الشعر وجعل التقنية أساس الشعر وبشكل مستمر يعمل على كسر الطبيعة الانسانية للشعر هو المشكل الحقيقي.. إن التنوع التكنولوجي الباهر الذي أشاعته عصور العلم الحالية يساعد على أن يشبع الانسان بعض رغباته. وبذلك ينتقل مستوى هذه الرغبات الى ما هو أعلى، أي أن ذلك يساهم في وضع الانسان في المنطقة العالية من تصيد ما لا يملك.. وكذلك يوفر له حاجساً مثل هذا بإمكانية الواقع، لا الشعر، في هذا المستوى احتواء ما لا يعرف ولذلك يصعد الشعر الى ما هو أعلى.. يصعد الى ما لا ينال.. وتبدو تلك المستحيلات الرومانتيكية مثلاً، ساذجة أمام الشعر الجديد الذي وفرت بعض فرص التكنولوجيا سبل تحقيق تلك المستحيلات الرومانتيكية التي كان يتغنى بها الشعر.

أعني أن الشعر في العصور التكنولوجية المعقدة سيشق طريقه نحو مستحيلات كبرى وهذا ما يزيد سعة الروح الانسانية ويجعل عمقها كبيراً، وبذلك يساهم الشعر في العصور المدنية في إعلاء روح الانسان أمام الآلة وليس العكس وأن ما يتوهمه البعض من تلك الحصارات المبتدلة للآلة والتكنولوجيا على الشعر والانسان يبدو في حقيقة الأمر مضحكاً خصوصاً إذا تصورنا أن التكنولوجيا توفر بعض ما كان يطالب به الشعر.. ولذلك فهي تدفع الشعر يذهب بعيداً ليخطط مستحيلاته الكبرى.. إنها تدفع الشعر الى حافة البوح بما لا يصنع وما لا يركب وما لا يبهر آلياً.. إنها تساهم — لو أردنا — بتخليص الكائن من حاجاته الآلية وتدفع الشعر نحو حاجات من نوع آخر، غامض ومستحيل.

الهوامش

- ١- صموئيل كريم، الساطير السومرية، ترجمة يوسف داود عبد القادر، الناشر، جمعية المترجمين العراقيين، مطبعة المعارف ١٩٧١، ص ١٠٩.
- ٢- صموئيل كريم، من ألواح سومر، ترجمة طه باقر، تقديم ومراجعة د. أحمد فخري، نشر مؤسسة فرانكلين، بغداد - القاهرة ص ١٨٤.
- ٣- تعريف E.B. Taylor الذي ورد في كتاب الثقافة البدائية عن كتاب الثقافة والترفيه للدكتور حسن الفقي - الاسكندرية - ١٩٧٠.
- ٤- البرت اشفيتير، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي مراجعة د. زكي نجيب محمود، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ ص ٣٥.
- ٥- المرجع نفسه.
- ٦- الياس فرح، استقراء في العلم والحضارة، مجلة آفاق عربية السنة العاشرة (٤) نيسان ١٩٨٥.
- ٧- مطاع صفدي، حوار مع الاسم المجهول (اللاشعور بين السلوك والاجراء) مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٢٣/ كانون الأول ١٩٨٢، كانون الثاني ١٩٨٣.
- ٨- المرجع نفسه.
- ٩- أخذت عن بحث محمد برادة، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، المجلد الرابع العدد الثالث ١٩٨٤، ابريل/ مايو/ يونيو.
- ١٠- محمد عابد الجابري، أزمة الابداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثالث، ابريل، مايو، يونيو ١٩٨٤.
- ١١- كمال أبو ديب، الحداثة، السلطة، النص.

- ١٢- الوسوعة الفلسفية المختصرة بإشراف الإدارة العامة للثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية ص ٤١٦.
- ١٣- فيتولد فميروفيتش (ضد الشعر) ترجمة أبو بكر العبادي، مجلة الأقلام العدد (٣) السنة ١٧ آذار ١٩٨٢.
- ١٤- انطون مقدسي، الحداثة والأدب.. الوجود من حيث نص: رؤياه وإبداعه، الموقف الادبي، السنة الرابعة، العدد ٩، كانون الثاني ١٩٧٥.
- ١٥- المرجع نفسه
- ١٦- المرجع نفسه

الشعر والحداثة*

تظهر مشكلة الحداثة واحدة من اهم المشكلات التي تبرز في حياتنا المعاصرة وهي ايضا مظهر من مشكلة اعمق تسيطر على هذه الحياة. ليست الحداثة انتقاء لشكل جديد من أشكال التعبير الادبي والفني وليست تحديا للقديم وليست لونا إبداعيا معنا وسط تيارات أخرى وليست مشكلة تكنولوجية فنية في وسائل التعبير إنما ابعد من ذلك بكثير.. إنها موقف عميق من العالم والانسان والمدنية انما موقف من نقطة الانطلاق.. ولذا فهي موقف جذري.. ووضع حلول ناجمة من مشكلات العصر في محاولة لاعادة توازن دائم لاختلال دائم ايضا ينشيء جراء حركة الحياة وتقدمها.

إن الحداثة ترتبط بوضع موقف معرفي وفلسفي شامل للانسان إزاء ما يحيط به من ظواهر مختلفة في معرفة او الحياة.

إن الارتباك الحاصل في تطبيقات الحداثة على الشعر والموسيقى والمسرح والعلم والجمال والفن عموما في الثقافة العربية هو ارتباك متأ من أحادية

* نشر على مراحل في مجلة فنون ١٩٨١/١١/٣٠ ألف باء ١٩٨٤/١١/١٤ و ١٩٩٠/٧/٢٥ وصحيفة القادسية ١٩٩٣/٩/١٤

معروفة طبقت على الضرب او ذاك من ضرور المعرفة او الابداع دون الانطلاق من موقف جذري واحد شامل يحتوى ضمنا على مواقف تفصيلية او مفاتيح لمواقف تفصيلية تخص كل ضرب.

لا يمكن تصور حادثة في الشعر دون حادثة في العقل العربي عموما ولا يمكن تصور حادثة في الفن دون حادثة في مجمل الرؤية المعرفية والابداعية التي ينهض بها العربي الجديد.

إن تشظي الحادثة، بمعنى انفراط عقدها الواحد والترقيق بها لما هو قديم وسائد فحسب، يعني ببساطة وضع هذه الحادثة في حثفها.. لانها لا بد أن تنتهي لطريق مسدود.

إن الحديث عن ازمة الحادثة في الشعر، مثلا، يستوجب بحثا عن حلول خارج المنظومة الفنية الشعرية التي أنتجتها الحادثة في الشعر.. إنه يستوجب نقاشا عميقا للقوى المعرفية والفلسفية التي تحرك هذه الحادثة وسد ثغرات الانطلاق فيها.

لقد بات من المفيد مناقشة هذه المعضلة بهذا الشمول.. بعد ان قطعت الحادثة الشعرية مثلا أكثر من ثلاثين عام.. وبعد ان بدأت بأمور فنية محضة.. دون مسك ذلك الارهاص القوي الذي كان ينضج به العقل العربي آنذاك لوضع الحادثة شرطا جذريا لحياته بالكامل وموقفا كبيرا من شيء.

لقد غاب انذاك هذا الوعي.. وها نحن نصطدم شيئا فشيئا بأزمات الحادثة في هذا الركن او ذاك من اركان الابداع والمعرفة، وحتى الحياة، فلم لا يدفعنا ذلك الى مناقشة القوى الشاملة الفلسفية والمعرفية التي تحرك الحادثة في كل

شيء.. لأن نستمر في الترفيع لأن من شأن هذا أن يضعنا في مأزق أعظم في المستقبل القريب او البعيد.

حدائفة العالم والشعر

الحدائفة ليست شعرية فقط.. الحدائفة أولاً حدائفة عقل وحدائفة رؤية جديدة للعالم وحدائفة موقف ثم حدائفة شعر وأدب. من اجل ان نكون حديثين فعلا يجب ان نحدث عقولنا.. يجب ان نتعرف على تضاريس الحدائفة في الفلسفة والعلوم الانسانية والعلوم الطبيعية والمناهج وحدائفة الفن والاسلوب وحدائفة السلوك ثم تأتي بعد ذلك الى حدائفة الادب وحدائفة الشعر إننا نرى ان الثغرات والاختافات التي تصيب مشروع حدائفة الشعر سببها انها حدائفة شعر فقط..ولو كانت حدائفة اشمل لكانت جذرية وشاملة ولما انقطعت واعترقها الازمات ..

أما حدائفة الشعر التي كونتها رؤيتنا كما أسلفنا فهي كما يلي:

١- حدائفة الشعر مع المدنية وليس ضدها.. إنها ضد السذاجة الريفية وضد السطحية الرعوية.. انها مع التكنولوجيا والعلوم الحديثة والفكر المركب..

٢- الشعر جوهر وليس عرضاً.. وجوهر الشعر يتضمن مركزين اولهما لوغوسي (عقلي) وثانيهما ايروسي (حسي) والقصيدة مركب من اللوغوس والايروس لا من أحدهما وهي على وجه التحديد صعود من الايروس الى اللوغوس.

٣- الشعر ليس لوناً ادبياً يوضع مع القصة والرواية والنقد والنثر بل هو جنس الأجناس الكتابية كلها، وهو مصدر المعرفة ومصدر الفلسفة، واعني الشعر الحديث ولذلك يعتني هذا الشعر بالكلي والكوني قبل الفلسفة والعلم والمعرفة الاخرى.

٤- منطقة الأدب كله منطقة جمالية أما منطقة الشعر فمنطقة ميتا جمالية

٥- يمتص الشعر من كل الالوان الكتابية شحنات عالية تساهم في إنعاش طبقاته ولكنه يحولها من نظام مقفل في تلك الحقول الى نظام مفتوح في حقل الشعر.

٦- النص الشعري كلُّ مركب.. فهو مرآة العالم تنعكس فيه الموجودات والافكار والجمال على شكل رموز وشفرات.

٧- الشعر التقاء نثرين: نثر غامض ونثر جميل فهو (الغامض الجميل) ولا يكون الشعر غامضا فقط أو جميلا فقط بل الشعر نص غامض وجميل.

٨- يسعى جوهر الشعر للظهور بعد ان يتخصب بمقولات الوجوه التسعة (الزمان، المكان، الملك، الخ) وهذا هو علم ظهور الشعر او فينومينولوجيا الشعر الذي يحمل في طياته الروح الكلي للعلم.

حدائة التكنولوجيا والشعر

من قال أن التكنولوجيا تنافس الشعر على فتح ورش جديدة؟
هذه الاوهام وغيرها من التي يدفع بها بعض خلاق الأزمات وكهنة العصور
القديمة لاتقدم شيئا للشعر أو للتكنولوجيا.. بل تزيد الغبار.. الغبار فقط..
وتزيد حجب الرؤية وظلام الطريق.

لماذا نفترض مسبقاً ان الأدب او الشعر يصطدم بالتكنولوجيا؟ وهل في
التاريخ ما يؤيد جزءا من هذه الحقيقة.. لنتمعن في هذا الموضوع الحيوي
ولنحاول حسم أمره ونصل الى ما يشبه الحل المقنع والموضوعي.

التكنولوجيا تنمو بعثلاثها وأدواتها وأزرارها وتشق طريق المستقبل،
والانسان ينمو بعقله ومشاعره وبسلوكه وبرؤيته. ولا سبيل الى نمو تكنولوجيا
لوحدته بل سيعمل هذا على نمو الانسان بكل تكويناته وستساهم التكنولوجيا في
تفرغ الانسان للعناية بتطوير روحه ومشاعره وأحاسيسه.

من المؤكد أن التكنولوجيا لا تستطيع ان تنقل كل البشر دفعة واحدة الى
الادب والشعر والأحلام الروحية الكبرى ولكنها ستجعل الناس يفكرون في
كل هذا بعد ان تساهم في قضاء حاجاتهم الأساسية، وبمعنى آخر سترفع
التكنولوجيا عن الانسان كاهل توفير الحاجات الأساسية، وستجعله يتفرغ أكثر
للحاجات الثانوية (التي يعتبرها اغلب الناس ثانوية قياسا للمأكل والمشرب
والمسكن). وستندرج الحاجة الى الشعر ضمن هذه الحاجات.. فيتفوق الانسان

على حاجاته التقليدية الحسية الى حد كبير ويذهب باتجاه سد الحاجات الروحية والجمالية والغالية.. وسيأتي هنا دور الشعر.

سيكون أمام انسان المستقبل لفرصة اكبر لشعر ارقى لأن التكنولوجيا بالاضافة الى انها تشق طرق هذا المستقبل فانها تعيد تركيب الانسان كل عصر. التكنولوجيا الألكترونية في القرون السابقة اعادت صياغة الانسان الزراعي ووضعت في مستوى أفضل وتسارعت عمليات إنتاج الادب والشعر كماً ونوعاً ومن الصعب في هذه الايام قبول فكرة ان الادب والشعر في اليونان مثلاً، ارقى من الادب والشعر من عصر النهضة وحتى القرن التاسع عشر لأن هذه الاوهام الرومانسية التي تقضي بعبادة الماضي وتكامله لم تعد مجدية او مقنعة.

التكنولوجيا الألكترونية في القرن العشرين وما بعده أعادت صياغة الانسان الصناعي التقليدي (الميكانيكي) وأدخلته في مستويات أرقى وافرزت خلال أقل من قرون أدبا وشعراً يفوق كل العصور السابقة.

فكيف، إذن، نقول بأن التكنولوجيا تعارض الادب والشعر وتحاول قتلهما؟ وعلى هذا الاساس يمكنني أن أقول بأن التكنولوجيا القادمة ستمنح المعجزات للأدب والشعر وستفتح لهما طرقاً لم تكن موجودة سابقاً إضافة الى انها ستعيد ترتيب الإنسان في مكوناته الروحية والعقلية والجمالية والثقافية وسيعمل كل هذا النظام المركب الجديد داخل الانسان كظهير لانتاج ادب وشعر جديدين.

ان الجانب الذي تحاول التكنولوجيا فيه الضغط على الانسان هو في خلق حاجز سميك بينه وبين الطبيعة وفي ابتعاده عن الحياة البسيطة وفي بطيء استجاباته الانفعالية الحادة. وهذه الامور كلها في غير صالح من يدعون الحداثة فالطبيعة تهزم الجانب الاصطناعي الذي هو أحد أبرز مميزات الحداثة التي حاولت عن طريق تحويل الطبيعة (المشاعر والاحاسيس ونظام الاشياء والحياة) الى مواد اولية يستعملها الشاعر في سبيل بناء هياكل اصطناعية تدخل فيها خلطة منتقاه من المواد الاولية تحددها رؤية الشاعر وطريقة صنعه، اذا صح التعبير، وهذا يعني ان الحداثة هي نوع من الصناعة، صناعة الشاعر في نظام لغوي مبتكر وصناعة الخارج في نظام لغوي مبتكر ولذلك تتجه الحداثة نحو لعبة وصناعة وفسيفساء خاصة تشكل نظام رؤية الشاعر.

اما الحياة البسيطة فهي مناطق استراحة وليست حلاً فكيف يتخلى الانسان الى الابد عن - مجمل نشاطه المركب اليومي واتصاله بأنظمة مركبة؟. كيف يقابل أرضاً مزروعة ويتأمل فيها كل حياته ؟ كان هذا ممكناً بل وطبيعياً في الماضي أما الان فلا غنى عن حياة المدينة وتعقيداتها رغم ما تولده من سأم وقرق.. ولكنه مؤقت عادة.

لا أستطيع أن أتخيل شاعراً حديثاً يضجر من التكنولوجيا والمدينة والنشاط اليومي والسريع للحياة بل انه حديث لهذه الاسباب وعليه ان يتعامل معها بموضوعية لا بسلبية.. عليه ان يكتشف بواطنها وعوالمها الخفية لا ان ينهزم أو يضعف لأول اصطدام له معها فإذا ما شعر بذلك فعليه أن يدرك بأن الحداثة ما زالت تحتاج الى صبر وعراك أكثر.. هل يمكننا أن نقول على ضوء هذه الملاحظة

ان الحداثة أظهرت نماذج رديئة وضعيفة بسبب انهزام اصحاب هؤلاء النماذج
امام الحياة التكنولوجية والمدنية النشطة؟
اعتقد ان هذه يصح الى حد كبير على اغلب الشعر العربي الحديث الحداثة
بحد ذاتها تكنولوجيا في اللغة والاسلوب فلماذا خلق الازمات والاورهام؟
الحداثة تكنولوجيا عقل شامل جديد يليق بالقرن الزاحف علينا مدججاً
بثورات تقنية وعلمية كبرى..

وهناك وسط اعلى صيحات الآلة واعلى ضجيج التكنولوجيا سنكون
بأمس الحاجة الى شعر عظيم.. وسيوازن الانسان بحكم تكوينه الخلاق بين
الحقلين بل سيطلع من اتحادهما اكثر قوة ونشاطاً من الانسان الماضي مهما كان
هذا الانسان.

لا اظن ان هناك من يفهم دعوتي هذه على انها دعوة لكتابة شعر
تكنولوجي فيسطح الامر ويُتعمد إغفال الجوهر ان نشاط الانسان غير مجزئ
وسيمتأ المستقبل بأكثر نشاطات الانسان نضجاً بين المادة والروح لسبب
بسيط جداً وهو اننا اخطأنا منذ البداية عندما اقمنا فصلاً قسرياً بين المادة
والروح في النشاط الانساني وهما متحدان في ابسط افعاله اليومية .

الحداثة ونزعة الاستهلاك

مع مطلع القرن العشرين وحتى الآن اصبحت التكنولوجيا الغربية
(الاوربية - الامريكية) بشكل خاص السمة المميزة لحضارة الغرب.. للدرجة

التي أصبحت فيه هذه التكنولوجيا الوسيلة الأساسية لجعل الحضارة الغربية مدنيةً عالميةً تضيء طابعها على العصر الحالي... وبالطبع فإن بقاء الغرب مركزاً أساسياً لهذه التكنولوجيا يجعل من الشعوب الأخرى تابعاً حضارياً لها.. ولا نريد أن نبحت في مستقبلية هذا الأمر وما ستؤول إليه الأمور على ضوء معرفتنا بقوى الحاضر والماضي وعن الكتابة وعن إمكانية خلق مراكز حضارية أخرى... لكننا نود أن نناقش معضلاً حضارياً كبيراً نتج عن هذا الأمر ملزالت شعوب الأرض تعيش آثاره على جميع المستويات.

لقد حول المركز التكنولوجي الغربي تلك الشعوب إلى أجرام صغيرة تدور حول كوكب كبير... وكان أخطر ما نتج عن ذلك هو تعميق التزعة الاستهلاكية عند هذه الشعوب.. وقد تغلغلت هذه التزعة إلى كل مستويات الاقتصاد والصناعة والغذاء والتجارة والاعلام والثقافة وليس من العسير كشف أبعاد هذه التزعة في معظم تلك المستويات إلا أن ما يهمنا وعلى أساس محاولتنا في تناول ومعالجة مثل هذه الأخطار هو الكشف عن حيثيات التزعة الاستهلاكية في الثقافة.

الاستهلاك في الثقافة ليس التبعة للمناهج والأكيلة والرؤى الغربية فقط بل هو الاجترار الطويل الذي لا طائل وراءه. وخلق المسوخ الثقافية والانحدار إلى ثقافة تراكمية سطحية لا تنزل إلى أعماق الإنسان بل تبقى عالقة على سطوح الذهن والروح.

أن الفاحص الدقيق لجعل ثقافتنا المعاصرة ومجمل نتاجنا الثقافي يجد أن السمة الغالبة عليها هي هذا الاستهلاك الرهيب الذي يحاول تحطيم كل شيء.

وبرغم السرعة والنتاج الغزير والحشر اليومي الذي يصادفنا كل وقت. وقبل الدخول في قلب المشكلة يطيب لنا ان نميز بين هذه التزعة الاستهلاكية الثقافية وبين الصحافة الثقافية التي قد تبدو للوهلة الاولى انها الوجه الآخر للاستهلاك لما يجمعهما أحياناً من الغزارة والسرعة.

لا بأس ان نقول بأن واحداً من أهم اسباب ترسيخ هذه التزعة هو الصحافة الثقافية ولكن متى يحصل ذلك؟

اظن ان ذلك يحصل عندما يختل ميزان هذه الصحافة الثقافية وعندما تلتجأ بحكم العادة او الاستمرار الى الاعتماد على الحشو الدائم واسقاط المعايير الابداعية الاصيلية في تحرير مادتها.. وهذا يحصل عندما تفعل امور مثل التعسف والوجهة واذكاء قوة الربح والخسارة ويجر ذلك الى لا مسؤولية تامة تحرق الاخضر واليابس معاً وتتحول مثل هذه المادة الثقافية الى ركام يسد الثقافة الحقيقية.

أن الفصل بين الاعلام والثقافة شيء أساسي ومعروف ويكاد يكون بديهية لكل العاملين في هذين القطاعين كما ان العلاقة بينهما معروفة ومحددة.. لكن الذي يحصل في ما نسميه بالتزعة الاستهلاكية هو اختلال في الميزان.. ميزان الخلق والابداع والمغامرة والكشف وميزان الحشو والتكرار والاجترار والمسوخ.. وهذا بطبيعته داء فاتك يفسد الجبهتين معاً الاعلام والثقافة.

الاعلام فن رفيع يعتمد وسائل ثقافية عديدة بطريقة ذكية وفاعلة لكن ما يفسده هو ان يتحول الى ثقافة مسطحة، والثقافة عمل عميق في الخلق والتفكير والابداع لكن ما يفسرها هو ان يتحول الى اعلام رديء عاجز عن التوصيل.

لذلك فاننا نعتقد أنه برغم التشابك الحاصل في وجهي العملة الواحدة، أي التزعة الاستهلاكية الثقافية والصحافة الثقافية، إلا أن التميز بين الاثنين واضح جداً. لذلك لابد من البحث عن الأسباب العميقة في ترسيخ مثل هذه التزعة وطردها من حظيرتنا والرجوع إلى حقوق الابداع والثقافة والاعلام كل على حدة واقامة القنوات الدقيقة في رفق كل حق بالآخر اذ لا فائدة من الخلط الذي يؤدي بهذه الجوانب الثلاثة الى ان توصم بالاستهلاك..

قوى الاستهلاك

يتكبد الاستهلاك في الثقافة على مجموعة من القوى التي ترفده وتعينه على المضيء طويلا، والكتاب ((الإستهلاكيون)) يجدون في مثل هذه القوى معنا خصبا للكتابة إذ أنها تخلو من الابداع الحقيقي وتوهم الانشاء.

١ - الماضي

يشكل الماضي في المجتمعات الشرقية أكبر مادة استهلاكية ومادته الثقافية هي التراث وطابعه هو تكرار واعادة التراث لا خلقه وبعثه من جديد. هناك فرق كبير بين أن نعتبر التراث قوة حقيقية في الابداع والثقافة وبين أن نستخدم هذا التراث في الابداع والثقافة، فاعتباره كذلك يأتي من قناعة أننا يجب أن نمتلك شخصية متميزة في التعبير والتفكير واستخدامه يأتي اكتشافنا لقوانين دقيقة وصيغ مناسبة في التعبير. فاحترامنا للتراث لا يكفي لان نقبل على

التراث ونستخدمه بل هي توطئة لخلق المعادلات الصعبة في الاستخدام وهذه تأتي بالجهد والمثابرة والكفاح الروحي المرير .

ما الفائدة من تكريس المتنبي أو الجاحظ أو الجرجاني... وما الفائدة من خلق نماذج ابداعية كالتي كتبها المتنبي او الجاحظ او الجرجاني.. وهل نسمي ذلك، لو حصل، الآ تكراراً ونسخاً وتراكماً وبالتالي استهلاكاً، ان الماضي يجب ان يستعاد بالجوهر والروح والقوى لا بالنص والطريقة والهيكل..

لقد سقط الكثير من كتابنا في هذا الوهم وعدوا تقليد الماضي واستعادته هو المطلوب ولم ينتبهوا الى ان اكثر اعباء مرحلة النهضة العربية المعاصرة هي في هذا التقليد والاستعادة وان افضل ما في هذه النهضة هي النماذج الابداعية التي خرجت على الماضي نصاً وتلبسته روحاً وجوهرأ.

ان هؤلاء الكتاب يحولون الماضي الى عبء بدل ان يحولوه الى حياة جديدة وهم بذلك يتراجعون عن احترامهم لهذا الماضي بقصد او بغير قصد.

٢- الخارج

تشكّل الثقافات الوافدة مصدراً مهماً من مصادر الاستهلاك ومادتها الثقافية هي الثقافة الاجنبية وطابعها هو تقليد الثقافة الاجنبية لا التلاقح الخصب معها. قد اورث هذا الداء أمراضاً كثيرة في ثقافتنا العربية المعاصرة اذ تبني ((الاستهلاكيون)) الذين اعتمدوا على هذه القوة مبدأ التقليد الفج لنصوص الثقافات الاجنبية.

في الثقافة يحصل أعمق امتزاج حضاري بين الأمم ولكن ذلك يحصل بفعل وعي القوانين الدقيقة لهذا الامتزاج... وأما إذا حصل وأن قلّد مثقفو أمة ما نتاج الأمة الأخرى فإن ذلك يصبح غزواً لا تلاقحاً.. وأظن أن التاريخ يحمل أوضح الشواهد في هذا المجال وفي أكثر من عصر.

إن الثقافة الأجنبية والغربية منها على وجه الخصوص نتاج ذلك العصر التكنولوجي الذي جاء حصيلة تطور غربي طبيعي.. وهو لصيق بهذه التكنولوجيا ووجه آخر لها في قوته الثقافية.. فإذا كان استهلاكنا للتكنولوجيا الغربية وبقاؤنا مستهلكين فقط أمراً مريئاً فإن استهلاكنا لثقافة الغرب أشد مرارة.. لذلك فإن التريث والتفاعل الخصب والوعي مع الثقافة الغربية هو المبدأ الذي يجب أن يسود.

الثقافة الغربية سريعة التحول والابتكار فإذا حصل وأن تلقفنا مادتها استهلاكياً فإننا بذلك نقطع الطريق على التطور الأسلوبي والابداعي لثقافتنا ونحشو بها قسراً أساليب وابداعات ليست لنا أما إذا درسنا عميقاً هذه الثقافة بكل متطوراتها واعتبارناها صفحة جديدة من صفحات العقل الإنساني. سنكون قد وجدنا الطريق الصحيح.

٣- الحداثة الزائفة

لقد كان من النتائج المهمة التي أفرزتها مرحلة النهضة العربية المعاصرة وخصوصاً ما بعد الحرب العالمية الثانية اكتشاف بدايات طرق الحداثة في

التفكير والابداع وكان ذلك واضحاً في الشعر والقصة والمسرح والرواية والفن التشكيلي على وجه الخصوص وفي اوليات التفكير العقلي والفلسفي لكن عناصر هذه الحداثة ابتليت بالناسخين الذين اتوا على اكتشافها متأخرين فاموا كسلى في رحابها وادعوا انهم بناقها دون ان يضمنهم البحث عن ما يمضي بهذه الحداثة الى امام وعن ما يرفع من اعمدتها فكتبوا كثيراً ولكنهم لم يشكّلوا قلب هذه الحداثة بل تشكّلوا على هامشها وخلقوا نمطاً من الحداثة المزيفة التي تعتاش على فعل الحداثة الاصيلية. ان هذه الفئة من الكتاب هم بوجه عام الذين ارتضوا خياماً صغيرة على قارعة طريق الحداثة الحقيقية مستثمرون في الكتابة بفعل الهم الاجتماعي واحياناً بفعل الوهم الابداعي الذي يشعرهم من خلال امور مساعدة عديدة بانهم يشكّلون اركاناً مهمة في بناء الثقافة المعاصرة.

ان هؤلاء الذين لا يبدو عليهم انهم سلفيون ولا مستوردون لثقافة اجنبية وحريصون اشد الحرص على قومية وروح العصر وقوانين خلق التراث والذين يرفعون مانشيتات ((رائعة)) في كيفية معالجة مشكلات الثقافة العربية والابداع العربي وهم في المحاسبة الحقيقية لا يمتلكون شيئاً ولا يعدون اكثر من مقلدين وارقام طفحت بهم قائمة الادب وتورمت.. هؤلاء مثلاً الذين هم شعراء ولا شعراء ونقاد ولا نقاد وقصاصون ولا قصاصون وبالتالي كتاب ولا كتاب. كتاب لا هم يكتبون يومياً ولا كتاب لانهم لا يقدمون لحركة الكتابة شيئاً بل يكتفون بالهوامش والتكرارات والاعمدة الصغيرة والنماذج التبسيطية والعروض السريعة وغير ذلك من مسببات الاستهلاك الثقافي المرير الذين كلنوا هؤلاء احد اسبابه.

ان الاستهلاك الثقافي هو اهم اسباب تعطيل نمو حركتنا الثقافية والابداعية.. لذلك فانه الداء الذي لا بد من مكافحته بقوة وأهم سبيل لهذه المكافحة هو الصراحة وقول الحق والفرز الصحيح.. لا بد ان نشير الى مواقع الخطأ بأصبع من نور ولا بد ان نجهد أنفسنا في قول الحقيقة بأي شكل ومن اية زاوية نراها مناسبة.. أما اذا تركنا الامور على غارها فان هذا الاستهلاك سيقتلنا جميعها.

الحدأة العربية والكلاسيكية المستعادة بوعي

الفرق بين المدرسة الكلاسيكية والترعة الكلاسيكية كبير جداً.. فالمدرسة هي التيار الضخم الذي ينتجه الاسلوب الكلاسيكي من ثقافة وشعر وادب ويكاد يرتبط بفترة معينة في تاريخ المعرفة عند الامم. أما الترعة الكلاسيكية فهي ما يشوب احياناً عملاً قد ينتمي اسلوباً الى مدرسة او تيار غير كلاسيكي.. الترعة هي لحة او مناخ يتوفر في عمل ادبي يمتاز بالرصانة والقوة والتماسك.. والترعة الكلاسيكية اخيراً امتداد للمدرسة الكلاسيكية تحت غطاء اسلوبي جديد فرضت وجوده مرحلة تاريخية اخرى غير المرحلة الكلاسيكية.

وبنظرة فاحصة لتاريخ الادب عند أمم العالم الحية نجد ان نزعة كلاسيكية واضحة رفرت على كل المدارس الجديدة التي تلت الكلاسيكية أي ان الترعة الكلاسيكية ساهمت بترصين الاساليب الأخرى غير الكلاسيكية من خلال روح

تلك الذي اصفته على الاعمال الجديدة فهي اذن عامل شدد وتمتين ولم شتات في بعض الاحيان..

لذلك فأن الآداب التي لم تمر بمرحلة كلاسيكية ناضجة ومقتدرة ويشهد لها التاريخ لا نستطيع أن نفرز مراحلها الجديدة بشكل قوي متماسك.. بل بشكل مهلهل وربما مريض.. وعند ميلاد أية مرحلة اسلوبية جديدة تقف طليعة من المبدعين الكبار لتؤسس هذه المرحلة الاسلوبية وتقودها وتؤسس قوانينها.. وما ان تحقق هذه الطليعة الرائعة.. حتى تبدأ العملي بالتراخي والخفوت (ربما يكون هذا قانوناً.. تدل عليه بشارة ميلاد اسلوب جديد وهكذا) ولكن الأهم من هذا ان المرحلة الاسلوبية الجديدة تظل في حالة عدم استقرار وانهاك شديدين وربما يؤدي ذلك الى رفضها او امتصاص نتائجها استعداداً للانتقال او العودة لمرحلة اخرى..

لكن الحال يختلف عندما تهب على تلك المرحلة الاسلوبية نزعة كلاسيكية تتطابق في منطلقاتها وربما في قوانينها مع الملامح العامة للمرحلة الأسلوبية المحددة أي أن هناك نقاطاً مشتركة بين مرحلة الأسلوبية المحددة وبين المرحلة الكلاسيكية القديمة التي ستعطي دماً لهذه المرحلة الجديدة وستمكنها من الوقوف بقوة على أقدامها.

ولكن الشيء المهم أيضاً هنا هو كيفية استعمال هذه النزعة وكيفية تركيبها بطريقة دقيقة تتطابق مع قوانين الابداع في المرحلة الجديدة والآننا سنلصق مرحلة بأخرى دون جدوى.

إن تكون المرحلة التي يمر بها الأدب العربي حالياً والشعر منه بشكل خاص لا بد أن لها قوانين معينة تسيره سنكتشفها كاملة عندما تبعد قليلاً عنها على أنه يمكننا أن نلمح ببعض منها إن الهشاشة وفقدان القوة الإبداعية الفردية للشاعر والتخبط بين تغريب حاد أو شخصانية حادة والاختلاط الأسلوبي فيما يبدع وعدم وضوح الرؤيا والهوة بين ما يبدعه وبين ما أراد أن يبدعه هذه الأمور كلها تدل على فقدان توازن واضح وعلى اهتزاز عميق في مرحلة الابدع الشعري.. وهي السمة العامة التي إتسمت بها هذه المرحلة من ابداعنا الشعري. لقد مرّ الشعر العربي في القرن العشرين بشكل خاص بالعديد من الاختبارات والتجارب التي مازالت قائمة الى الآن ولكن هذا الشعر.

ان استعادة النزعة الكلاسيكية مسألة لا بد منها.. ولا نقصد هنا العودة الى الشعر التقليدي ومناجاته.. بل اخذ نفس روح القوة من ذلك الشعر واعتمادها قوة لشعرنا الجديد وأخذ ذات الرصانة المتمكنة الراسخة والقضاء على ما نسميه الهشاشة.

علينا ببساطة ان نلاقح شعرنا بالكلاسيكية القوية ولكن الأهم من هذا كله ان نعرف كيف نلاقح ونستخدم مثل هذه النزعة.. ان لا نكون تلصيقين شكليين في عملنا هذا.

الكلاسيكية خزين ابداع امة والامة التي لا تمتلك بحراً كلاسيكياً زائراً.. أي التي تعيش على روافد وسواقي كلاسيكية لا يمكنها ان تنتج على سبيل المثال بحراً رمزياً أو بحراً واقعياً.. بل ستظل تنتج سواقي صغيرة.. ولا اظن

ان هناك امة على وجه البسيطة الآن تمتلك تراثاً كلاسيكياً كالذي تملكه الامة العربية ويشهد بذلك ابناء هذه الامة او من عرفوا آداب العرب..

ان هذا الخزين القديم لابد ان يبقى يشع ببطيء على كل المراحل الاسلوبية التي تليه لابد أن يرسل بين فترة واخرى امواجه الطيبة على كل ما يستجد.. بهذه الطريقة سنحرر خزينا الكلاسيكي من مدافنه وسنجعله حياً شفافاً يغلف ابداعنا الى الأبد. أن الموجة الخافتة التي تبعثها الكلاسيكية تشير في المبدع روح الماضي بشكل متدفق رقيق.. وتكسو عمله بخصوصية حميمة.. مثل هذه الموجة لابد ان تبقى وان نستعيدها اذا تعطل انبعاثها.

حصل في بداية القرن العشرين ان انفرطت الثقافة الاوربية والابداع في اوربا الى مدارس شكلية كثيرة بعد ان ادت المدرسة الرمزية مهماتها كاملة. وقد توجت هذه المدارس الشكلية بالسريالية والدادائية على سبيل المثال ولكن وبالرغم من ذلك كان يجهد بعض المثقفين والمبدعين الكبار في هذه انفسهم لبناء طود كلاسيكي جديد ظل امتداداً لروح القوة التي ظلت فاعلة وجادة على طول الاطوار التي مرت بها المرحلة الرومانتيكية التي سادت في القرن التاسع عشر فظهرت في فرنسا على سبيل المثال بالتوازي مع السريالية الكلاسيكية الجديدة التي كان ابرز ممثلها اندريه جيد وفرانسوا مورياك وغيرهم.

ان هذه التزعة الاستهلاكية الجديدة لم تثنى المرحلة ونهضت بها واعادت لها القوة والرصانة حتى شهدت المرحلة اللاحقة قليلاً ظهور ادباء كبلو مثل مالرو وسان جون بيرس وغيرهم..

هذا مثل بسيط حصل في آداب الامم الاخرى ولا ادعي هنا ان ما يجب ان يحصل سيكون مشابهاً او ان له ظرفاً مشابهاً ولكنه مثل سقناه هنا لنوضح الصورة أو نقرها.

كانت هناك بعض الدعوات أو الرؤى التي تقول (بالعودة) الى ادب الخمسينات.. ان ادب الخمسينات شعراً وقصةً يشكل بلا شك مرحلة مهمة من مراحل تطور أدبنا المعاصر ولكنه لا يشكل النبع الاول الذي ينبض بالامواج الكلاسيكية الفاتنة.. انه مرفأ متكامل لمرحلة متكاملة ولكنه يبقى في طور الصياغة الى الآن أي أن صورته لم تكتمل لحد الآن بشكل صحيح..

ليس العودة الى تلك المرحلة هو الحل بل استلهاهم قوة تلك المرحلة المتأتية من قوة أعلى تكمن في التراث الاصيل الجبار السالف.. لقد تكونت مرحلة الخمسينات قويةً هكذا بفعل استعادتها اصلاً لقوة قديمة بأسلوب جديد يناسب المرحلة.. وحتى لا تخرج من الحلقات المتلازمة مع بعضها تقول بأن القوة التي تكن في ادب الخمسينات ترتبط بطريقة ووسيلة التعامل اولاً مع التراث السالف.

عربياً.. انقسم القرن العشرون الى قسمين متساويين تقريباً ملأت القسم الأول حركات عربية معاصرة وملأت القسم الثاني تفككات هذا المشروع ومحاولة تكريس التخلف والانقسام.

وقد حاولت الثقافة العربية في نصفها الاول من هذا القرن التبشير بمشروع نهضوي قومي الا انها كشفت عن عجز رهيب في المرحلة الثانية دل على فقرها

وعدم مرونتها وتمسكها الوثني بالاصول الثقافية العربية القديمة التي لم تعد تصلح لعصر مشتبك منوع زاحر مثل القرن العشرين وما بعده.

وهكذا ارتبك المشروع الثقافي العربي بعد ان ارتبك المشروع السياسي العربي.. وشاعت في هذه الفوضى انساق كثيرة هنا وهناك في الادب والشعر والفنون تحاول القيام بمهمة جذرية لكنها كانت تصطدم دائماً بعدم مرونة المقومات الأساسية للثقافة العربية المعاصرة فتتكفىء ويصبح نموها غير عضوي... غير مترابط .. غير منطقي في أحيان كثيرة .

الشعر العربي تحول في منتصف القرن بعد مقدمات طويلة الى نمط حديث حرث طيلة الفترة السابقة في طريق تقدمه الكثير من الأراضي الغربية التي لم تكن معهودة في الشعر العربي القديم إلا أنه كان يتدهور بين حين وآخر وتنفلت أواصره ويتمزق نسيجه حتى يعود هذا النسيج حياً بفعل قوة كامنة مستترة في داخل بنية الشعر العربي الحديث.

كان يمكن للعقل العربي تحقيق قفزة نوعية في النصف الثاني من القرن العشرين لكن عدم تفاعله الجدي مع حركات التحديث الكبرى التي ظهرت عطلت هذا المشروع وساهمت السلفية في ارباك تكونه المعاصر ثم في شل نموه وهكذا تاهت في الآفاق تشظيات هذا العقل الجنيني أما روحه فقد ظلت سلاكنة في الشعر ..قابعة في خلاليه في الماضي، ورغم تنوع خارطة العقل العربي في العلم والفلسفة والدين الا ان العقل العربي القديم عقلٌ ينحو نحو الشعر.. وهذا لا يتعارض مطلقاً مع بناء العلمية الفلسفية والدينية بل ينشطها بقوة ويدفع لها حياة منوعة.. أي ان الشعري هو مركز العقل العربي هذا امتياز خطير لم تستطع

امم اخرى أن تكون عليه .. ربما يضعف هذا بعضا من الجانب العملي للحياة ولكننا بنظرة أبدية سنشعر بالجمال ان لنا مثل وهذا الامتياز، ولست وحدي الذي يقول بأن الشعر العربي القديم يقع في اول قائمة الشعر الانساني نوعاً وكماً هذا الكلام بقوله الغربيون انفسهم ويعتبرون الشعر العربي اعجازاً انسانياً كبيراً.

هذه الشحنة الجبارة التي ينطوي عليها (الشعر العربي) تسربت الى الشعر الحديث .. فكانت أعلى أوتار تجديد العقل العربي تبدأ بالشعر .. لكن المؤسف حقاهو ان فهم هذا الامر لم يتم كما يجب وصار النظر الى (الروح الشعري) يوازي النظر الى القصائد والنظم وهذه مغالطة كبيرة.

ويبدو لنا أن واحدة من أكبر الاخطاء التي مازال يمر بها الفلاسفة العرب المحدثون في معالجتهم العقلية اهمالهم الساذج لأهمية (الروح الشعري) في الشخصية العربية ولو ان هناك من يقدر على صياغة توصيف عقلي نابِه ومتوقد للشخصية العربية ويضع تشريحاً موفقاً لقواها، آخذاً بنظر الاعتبار مركزية الشعري فيه، فإنه سيكون قد أصاب الحقيقة ووضع مشروعه المعرفي على جلادة الصواب.

هذه الرؤية لا تريد ان تصادر النشاطات العقلية الاخرى وتشمها ولكنها تدعو لفهم مختلف للروح الشعري العربي.. فهو ليس ما وصفنا به دائماً (الشعر ديوان العرب) بل هو التوتر الروحي الذي يضع الانسان نشطا وسط الماديات التي تحيط به.. ان التمسك بالفهم الشعري للعالم وجعله غيره لا يقلل من

الاهتمام بالتفاصيل العلمية المبهولة التي نراها بل هو إغناء للشخصية وعمق
وثرء وتوتر ونباهة واعادة تقليب دائمة للحقائق.

إن الألم الذي سببته محاولات نهضة العقل العربي المعاصر المتخيلة عن الروح
الشعري واهميته يكاد يناظر في قوته ذلك الألم الذي سببته نفس النهضة القديمة
وهي تضع الشعر في (النظم) وما يجدر بالملاحظة والدرس حقاً تفهم المشروع
النهضوي الروحي الذي يحسب للشعر حساباً.. ومحاولة فحص النتائج المترتبة
على ذلك (ولو نظرياً) وسنرى، دون شك، أن أهم ما كان يعوز الحضارات
الساقطة (في لحظة سقوطها) روح شعري شامل ينشط خلاياها المتخمة او
اليابسة.. ربح توقف بذورها.. وقد تكون الشهادة او الموت حبا واحدة من
اشكال هذا الروح الشعري، وقد تكون اختيار الطرق المفاجئة شكلاً اخر، وقد
يتحد الايمان الديني بالايمان المادي ليشكلا في تلك اللحظة غمطاً فريداً من الروح
الشعري.. لكن الخسارة دائما ستربص بنا إن نحن أهملنا او همشنا او تمكنا
على (الروح الشعري) الذي يكاد يكون سر الحياة.

إن فضل الشعر العربي الحديث على الادب العربي بعامة فضل لا يمكن
تجاوزه والعبور عليه فقد نقل الشعر العربي الحديث كل الاجناس الأدبية
الاخرى الى منطقة فعل جديدة تظافت لها ظروف عديدة وقوى ومواهب فذة
استطاعت ان تبني ادبا عربيا حديثا يواكب العصر ويحاول جهداً امكانه ان
يصبح ادباً عالمياً.

ان مستوى من الحساسية الادبية قد تحقق وشمل مختلف حقول النص الادبي
بعد ان باشر الشعر الحديث بعدوى هذا الادب بهذه الحساسية التي تمثل روح

العصر الجديد وبذلك فقط تخلصت الرواية والقصة القصيرة والنص المسرحي والنقد والدراسة والبحث من ((لزوميات)) و ((بديعات)) المرحلة السابقة، وعندما تطور الشعر أكثر إلى أمام تطورت معه الاجناس الأدبية الأخرى ويمكن القول دون تردد أن الشعر جوهر الادب وان الشعرية في حقيقتها هي (أدبية) النص من عدمها.

النقلة الادبية التي قام بها الشعر الحديث انتزعت الادب العربي من الظلام وقدمته الى النور بل وحركت هذه النقلة الادب العربي باتجاه العالمية، اصبح الادب العربي (ناهيك عن الشعر العربي) في مستويات تقترب من الاداب العالمية الرفيعة ولو انك نظرت الى النصف الاول من القرن العشرين (يوم لم يكن هناك شعر حديث) لما رأيت أي شيء من هذا.

موت الحداثة*

ليس المطلوب من بيان كهذا إطلاق الرصاص على الحداثة الغربية أو العربية (والفرق بينهما كبير) ، بل إن الغرض الرئيس منه هو إعادة النظر نقدياً في الحداثة باعتبارها أهم قضية شعرية مازالت تشغلنا بصورة جدية وتشغل كل جيل أو شاعر حديث. وسيكون من ضمن ما نريده في إعادة النظر هذه تشخيص المشكلات والحدود والقيود والأمراض التي انتجتها اديولوجيا الحداثة والتي أصبحت تقف امام حرية الشاعر وتقلل من مساحة أفقه وتقمع بمركزيتها، كل ما يكون حديثاً على وفق مقاساتها في هذه الفترة او تلك. والغريب ان الحداثة نفسها أصبحت غولاً ضخماً يستوعب كل المتناقضات، فهي عندما ترفض حركة ما على أنها غير حداثوية، في وقت ظهورها الاول، فإنها تستوعبها وتضمها اليها حين تفرض هذه الحركة وجودها وتصبح معبرة عن الحاجة أو العصر الذي تظهر فيه.

إن استرخائنا الكسول أمام الحداثة والنظر الى بلدوزرها الفخم وهو يقلع الأخضر واليابس من أرضنا.. وإعجابنا بهذا الهول والجروت سيجعلنا ذات يوم فريسة لها، وسنمزق على سفرها عقولنا وأرواحنا. ولذلك أميل إلى ان نضع

* البيان الشعري الرابع للشاعر والذي لقيه في ملتقى تموز الشعري الذي اقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في ١٩٩٧/٧/٢٦ ثم نشر في مجلة الطليعة الادبية العدد ١ سنة ٢٠٠١.

انفسنا مراقبين لها لمسافة معقولة، وأن نراقب مشكلاتها وأمراضها وغريزتها الكاسحة.. وسأحاول هنا أن أقوم بهذا الدور بعد أن كنت في مركزها، وسأريكم ما رأيت وأنا على هذه المسافة المعقولة منها..

ليس بأستطاعتنا (نحن الذين قضينا كل عمرنا ندافع عن الحداثة وننفذ مشاربها) ان نتكر دفعة واحدة للجوانب الايجابية التي نتج عنها شعر جديد نشط وغاير للشعر القديم. ولكننا لايمكن (اذا اقتضت الموضوعية ذلك) ان نسكت على الدور المركزي الذي مارسته الحداثة، وما أحدثه ذلك الدور من ضرر باعتبارها هي وطلابها المدافعين الوحيدين عن الشعر والادب بصيغته الجديدة. ولذلك وجب تشخيص الجوانب السلبية من الحداثة وهي الجوانب التي اصبحت تعيق تطور وتنوع الشعر والادب بعد ان استنفدت الجوانب الايجابية اغراضها وحدثت ما أحدثته من ثورة جذرية في الشعر والأدب.

الحداثة الغربية والحداثة العربية:

سينصب الحديث في هذا البيان على الحداثة لا باعتبارها فكرة او مفهوماً بل باعتبارها مؤسسة مركزية دكتاتورية لها مساطرها ومقاساتها ونماذجها الخاصة. وعلى الرغم من أن بياناً كهذا غير مطلوب منه أن يقدم سرداً تاريخياً لظهور الحداثة الغربية أو العربية (بسبب وفرة المراجع في هذا المجال) إلا أننا سنحدد المنطقة التاريخية والإصطلاحية التي سنتحدث عنها بشكل سريع. إن الحداثة، كفكرة، يمكن أن نجدها في أبعد نقطة من تاريخ الادب والشعر وهي

تتقلب وتمضي براحة في إحداث ما هو جديد دائماً. فمنذ الشعر السومري والمصري القديم والشعر والادب في تحديث وتطور مستمرين.

إن ما هو حديث كفكرة ويسمى Modern، وكذلك الحداثة كترعة وتسمى Modernity هما تماماً في منطقة مختلفة عما نسميه بالموديزنزم Modernism أي الحداثة كمؤسسة ومدرسة عقائدية للتحديث.

لقد كان الشعر الجديد أو الحديث Modern في العصور القديمة يظهر عفويًا، أو أنه يظهر قصديًا ولكن دون تنظيم Modernity. وكان ذلك ينطوي على الكثير من الحرية التي يمارسها الشاعر دون أن يضغط على حقيقة الشعر وجوهره في عقيدة نظرية محددة.

أما الحداثة (الموديزنزم) كمؤسسة ثقافية وفكرية فهي تحديداً تلك الخطابات والمقولات والتابوهات واللوائح والتعاليم والبيانات التي ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، إذ سيطرت الحداثة كمؤسسة كبرى للثقافة والادب والشعر على القرن العشرين بأكمله.

إن مصطلح الحداثة Modernism هو عبارة عن منظومة من المصطلحات الفرعية الممهدة أو المركزية أو اللاحقة وسندرجها كما يلي:

١- ما قبل الحداثة Premodernism والمقصود منه الحركات التي مهدت للحداثة قبل منتصف القرن التاسع عشر وبعده بقليل، وقد يطلق على هذه الحركات مصطلح (الحداثة الأولى Protomodernism أو (الحداثة البدائية Paleomodernism).

٢- حركة الحداثة Modernism: وهي النظام الفكري والثقافي للتحديث، والذي بدأ يتبلور بعد منتصف القرن التاسع عشر ثم ساد في العقود الأولى من القرن العشرين وضم حركات لا يوجد ما يوحدتها، بل إن بعضها جلاء كنزيرة كاسحة على الآخر. ومن هذه الحركات الانطباعية Impressionism. وما بعد الانطباعية Post _ impressionism، والتعبيرية Expressionism، والتكعيبية Cubism، والمسقبلية Fatarism، والرمزية Symbolion، والتصويرية Imaginism. والدوامية Iorticism، والدادائية Dabaism، والسريالية Surrealism. وإذا كان أدب وشعر وفن القرن التاسع عشر قد قام على اكتاف الرومانسية كحركة جاءت بعد الكلاسيكية الجديدة، فإن منتصف نهاية القرن التاسع عشر شهد ذبول الرومانسية وظهور الحداثة بمدنها ومؤسساتها وأدبائها وحركاها المتنوعة وتقاليدها الخاصة. وسرعان ما استحوذت الحداثة كمؤسسة على أغلب المدارس الجديدة، وبضمنها الواقعية التي تقف بالصد منها. وما إن روضتها وطوعتها حتى أدخلتها ضمن قائمتها تحت اسم الواقعية الجديدة ثم الواقعية السحرية وغير ذلك.

٣- ما بعد الحداثة Postmodernism والمقصود بها حركات الحداثة الجديدة ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) وهي إعادة إنتاج الحداثة بعد نقدها ولها تسميات أخرى هي (الحداثة الجديدة Newmodernism) و (الحداثة المتأخرة Epimodernism) وهي خليط من الفن والفن المضاد Anti - art، ويقع ضمنها فن المصادفة وأدب الصمت الذي يقوم على اللامعقول واللاتخطيط

وعلى المحاكاة الهزلية Parody، ويشمل هنري ملر وصموئيل بكت، وتقع في دائرته الرواية الجديدة في فرنسا ورواية اللارواية - non - Fiction في المانيا والولايات المتحدة والنتاجات المشبعة بكوايبس وعطانة الجنس والمخدرات. وتتضح صورة ما بعد الحداثة اكثر في الفن التشكيلي في حركات التعبيرية التجريدية والفن الشعبي Pop Art والفن البصري op art والفن الحركي وأخيراً السوبريالية super- Realism وما تلاه من الفن الذهني والتعبيرية الجديدة.

إن هذه الحركات لا تتعارض مع الحداثة، بل انما إعادة صياغة جديدة لتيارات حديثة مبكرة. وهكذا اصبحت الحداثة برأسها وجذعها واطرافها غولاً او تينياً صناعياً مربعاً تتلاعب في جسده اسماك وطيور وحيوات عديدة حية يراد لها فك سجونها لتتحرر من مركزية ذاتها ومن دكتاتوريتها الطاغية. لقد تشابك هذا البحر المتلاطم من الحركات المتناقضة ليكون منظومة عقائدية فنية وادبية تكافح الماضي ونحت الاعمال الجديدة شعراً وادباً وفناً ونحتاً يصل الى حد سلبها من الروح الانساني وتبدو مأسورة في اقفاص تدار آلياً من إدارة بيروقراطية اسمها مركز الحداثة، حتى اننا إذا استعرضناها فسنشعر بأننا نتجول في متحف للفيزياء أو للتكنولوجيا الثقافية.

فإذا ما أدركنا أن كل هذه المنظومة الجبارة التي تعمل مثل جهاز آلي ضخم في الغرب انتقلت إلينا منه بعض آلاته وبكراته وبراغيه وأشرطته وشظاياه، ولم يستطع المثقف العربي ان يتمثل هذه المنظومة الجبارة أما لنقص في وعيه الحضاري او لمربكات داخل الوجود العربي نفسه كالقمع والتخلف والتسطيح

وهيمنة الادبيولوجيات السياسية والدينية للماضي العربي والخوف من التحديث،
وشيزوفرينيا فصل الآلة عن منظومتها الفكرية والاجتماعية وغيرها.

إذا ما ادركنا هذا كله فسنعرف المأزق المزدوج للحدائث العربية، فهناك
أزمة وعنف وبداية تحطم الحدائث الغربية في الغرب نفسه وهناك تحطم ما يتحطم
على الارض العربية.

لقد نمت الحدائث الغربية في ارضها تدريجياً وكانت ضرورة ملحة وقت
نشوئها وإعطائها الثمار وصار لها تاريخ وتفاصيل ومساجلات كبيرة، أما عند
العرب فليس هناك مثل هذه الشعيرات الدقيقة لشجرة الحدائث، وانما هناك
ببساطة حدائث غربية يحاول المثقفون والشعراء العرب إعادة صياغتها او استنباطها
عربياً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية (أي عندما ظهرت مرحلة ما بعد الحدائث في
الغرب) وقد اصطدم ذلك كما قلنا بمشكلات كبيرة (سنتكلم عنها) نتج عنها
على مستوى الشعر تحرر الشعر العربي من شكله الهندسي المعروف وظهور
قصيدة التفعيلية ثم تحرر الشعر العربي من أوزانه المعروفة وظهور قصيدة النثر
والنص المفتوح، ورافق ذلك فهم جديد للشعر استغل التقنيات الرمزية
والاسطورية والاقنعة وما يسمى بالاستعارة الكلية وغير ذلك. كلها اعطت
للشعر العربي بهاءً جديداً. الا ان الحدائث وخصوصاً عند قلبي الموهبة ظهرت
معها مشكلات هائلة أسلوبية وبلاغية ولغوية وفنية وروحية واجتماعية ما زالت
عالقة ومشوشة، فضلاً عن أزمة الحدائث العربية الاساسية وهي مشكلة الفصام
بينها وبين المجتمع العربي في غالبيته، فالثورة الصناعية (التي نمت الحدائث في
أجوائها) والتي حصلت قبل قرنين في المجتمع الغربي لم تظهر الى الان في المجتمع

العربي. وهكذا ظلت الحداثة العربية بلا ظهور فلسفي ولا قاعدة تكنولوجية واجتماعية متطورة أي انها دخلت المجتمع العربي مثل محارب أعزل تنتظره الاف الشراك والحفر والمصاعب.

إننا نرى أن الحداثة عربياً أخذت مقطوعة عن تاريخها الغربي، وعن جذورها الفلسفية ومناخها التكنولوجي والاجتماعي وقد استفيد منها براغماتياً أي نفعياً لإحداث رجة أو صدمة مفاجئة لشحن الذات العربية في مناطق معينة كالادب والرسم والمسرح وتحديداً الشعر فنتج عن ذلك ثمار جيدة في اول الامر دون ان ينتبه الى المآزق والمشكلات التي تنتظر غرساً ناقصاً من هذا النوع.

واذا أنعمنا النظر في مشكلات وأمراض الحداثة عربياً وفنياً فإننا سنجدتها في نوعين من المشكلات، الأولى أساسية كبيرة تكمن في الموجهات الاستراتيجية للحداثة الغربية وتبنيها كأديولوجيا، والثانية ثانوية تكمن في الأوهام التي أشاعتها الحداثة.

الموجهات الاستراتيجية للحداثة الغربية

سنحاول الكشف عن الموجهات الاستراتيجية للحداثة الغربية وكشف عنفها وتعسفها غربياً أو عربياً، وما يحيط تلك الموجهات والقوانين من مشكلات واضحة.

(١) المركزية: اختارت الحداثة لنفسها موقعاً مركزياً هاضماً لكل تيارات

وحركات عصرها الجديدة. واستطاعت ان تنوع آلياتها لمزيد من المركزة ان تخلق من أية حركة جديدة كوكباً يمدفن في هذا المركز أو يدور حوله. وبذلك طردت الحداثة على هامشها أو محيطها الخارجي كل الألوان المحلية أو القديمة بل إنما عملت على سحقها.

وقد تحولت مركزية الحداثة والتعصب لها الى أديولوجيا لا تسمح بل تصممها بالتخلف والحدودية. وبذلك هشتت، عن قصد، كل ما هو محلي وكل الخصوصيات المنتشرة هنا وهناك والتي كان يمكن أن تثمر عنها غابات من الشعر الخاص المتجذر في أرضه.

أن مركزية الحداثة مارست هنا دوراً دكتاتورياً تعسفياً فـونت لهذا الدور أديولوجيا فكرية هائلة حتى صار من الصعب زحزحته أو جعله يمارس حضوره بالحجم المعقول الذي ظهر به في بداية الامر.

إن فكرة الحداثة التي كانت تُظهر الجديد عفوياً في كل عصر ظهرت كمؤسسة توتاليتارية مركزية كبرى خلال القرن العشرين.

إن الرومانسية، على سبيل المثال، التي تفصل بين الكلاسيكية والحداثة لم تتحول الى مؤسسة اديولوجية رغم تنظيرات كوليردج ووردروث والكثير من النقاد الرومانسيين، فقد ظلت الرومانسية نزعة مفتوحة بلا قيود أو ضغوط أو مركزية.

اما الكلاسيكية (واعني الكلاسيكية الحديثة في القرنين ١٧، ١٨) فكانت مثل الحداثة مؤسسة صارمة مركزية كان لها ظهور فلسفي صارم يمثلـه

ديكارت وكانت، وظهرت المؤسسات العلمية السياسية والاجتماعية لتعزيز مركزية الكلاسيكية كشكل ثقافي لتلك الفترة ولذلك تبدو لنا الرومانسية منطقة راحة بين مؤسستين عتيدتين هما الكلاسيكية والحدائفة. ولأنهما كذلك، فقد دارت بينهما (أي الكلاسيكية والحدائفة) حرباً شعواء بسبب من كونهما مؤسستين مؤدلجتين.. إنها حرب اديولوجيا فنية، وليس صراع فنون مفتوحاً.

(٢) الكلائية: أوحث الحدائفة لمريديها وطلابها أنها نهاية المدارس السابقة وأنها الطريقة التي ورثت الماضي الشعري كله وعارضته في الوقت نفسه، وحقيقة الامر أن الحدائفة لم تكن سوى طريقة أو منهج كتابة كان يمكن ان تندرج فيها طرق أو مناهج عديدة اخرى.

ويذكرنا هذا بالنظرية الاشتراكية ومسمياتها الكثيرة (الماركسية، الشيوعية، اليسارية... الخ) يوم كانت (من خلال وهم الكلائية) تمنع ظهور أو تطور أي شكل فكري أو سياسي آخر، وإن ظهر فإنها تعدّه نوعاً من تخرصات الرأسمالية أو من بقايا البرجوازية الصغيرة. بينما تمثل النظرية الاشتراكية واحدة من عشرات النظريات الفكرية والسياسية التي انتجها الانسان. وقد يرتد هذا الى التفكير بأن ظهور العصاب الماركسي والعصاب الحدائفي قد حدثا في الوقت نفسه تقريباً، فقد بدأت الماركسية تتبلور ايضاً مع نهاية القرن التاسع عشر، والغريب أنها ظهرت في أول دول ومدن الحدائفة أيضاً وهي المانيا وفرنسا.

وعلى الرغم من التناقض الظاهري الذي يبدو بينهما، كانت الحدائفة تناظر الفكر الماركسي والاشتراكي عموماً في كلايته.

إن فضح المفهوم التوتاليتاري للآئين، كان وسيكون ضرورياً لإسقاط
مركزية وكلية الحداثة معاً ووضعها في حجمها الطبيعي.

(٣) النخبوية: كانت الحداثة دائماً تختار لها نخبة صغيرة من المبدعين الذين
يظهرون في بادئ الأمر كطليعة مثقفة تسهم في تنوير الجموع، إلا أن
مبادئ الحداثة وآلياتها وظهور اللامعقول والعبث والعدمية في نسيجها
كانت تجعل من هذه الطليعة نخبة منعزلة تنطرف في عزلتها كلما طالبتها
الجموع بالاقتراب منها.

وقد تكررت حوادث النخبوية مع أغلب التيارات الحديثة، مما قطع عنها
الهواء اللازم لاستمرارها، الذي قد يقود إلى الإطاحة بكل هذا والعودة المجانية
إلى الكثرة والجموع الهائلة التي تسطح الكثير من المبادئ بمطالبة سريعة
والمالحة.

أوهام الحداثة:

إن هذه الموجهات الاستراتيجية للحداثة أنتجت أوهامها، وأصبحت هذه
الأوهام جزءاً من أديولوجيتها نفسها، وتتمثل أوهام الحداثة بالنقاط الآتية:

(١) وهم التعارض المطلق بين الشعر القديم والشعر الحديث: فقد احدثت
الحداثة وهماً كبيراً في جعلها الشعر الحديث يقف بالضد من الشعر القديم
وبذلك اوقفت مسرى تاريخ حافل بالشعر من أن يتدفق عفواً في نسيج

الجديد من الشعر، وتعطلت إمكانية الاستفادة من الأنواع والأشكال الشعرية القديمة باعتبارها شعراً بالياً.

وفي ظني أن الحداثة هنا مارست فعلاً احادياً عنيفاً أمام خارطة متنوعة غزيرة حافلة بالأشكال الشعرية الكثيرة التي انتجتها أمم سابقة وأرواح عفوية على مدى أكثر من خمسة الاف سنة سابقة.

لقد سمحت الحداثة لنفسها أن تكون العصا التي تضرب كل أنواع الشعر القديم، وقد استعملت هذه العصا أيدي الكثير من الشعراء غير الموهوبين وغير الماهرين وغير المسلحين بمعرفة وجدانية وروحية حقة.

وهكذا منعنا الحداثة من التطلع بجدية الى قارة كاملة من فنون الشعر والنثر تشكلت في حقب ودهور طويلة وكانت جواباً طبيعياً لا قسرياً للروح أمام الطبيعة والتاريخ والحياة، هكذا، بحجة قلم، طالبنا الحداثة أن نعتبر الشعر الحديث خصماً لدوداً لكل هذه الانواع.

(٢) وهم التطور المستقيم للشعر: أخطر ما فعلته الحداثة أنها سطّحت فهمنا عن التطور الشعري وجعلتنا نظن أن الشعر يتطور بشكل مستقيم، وهناك محطات نوعية على هذا الخط المستقيم يحدثها الشعراء الحداثيون، وهذا الوهم الهندسي الساذج عن تطور الشعر جعلنا نعتقد بطريقة سريعة ان الحداثة تنفي ما سبقها وهي تتقدم الى الامام وربطنا، من دون وضوح، بين التقدم والحداثة.. وغفلنا عن حقيقة التطور الشعري التي هي حركة دائرية متصاعدة إلى الأعلى، تلتقي فيها نقاط الدائرة العليا مع الدائرة السفلى

(الدائرة الجديدة مع الدائرة القديمة) في تساقٍ وتوازٍ وتأثيرٍ واستلامٍ وتواشجٍ، وتظهر فيه الدوائر الجديدة الماضي الشعري بأكمله. الحداثة، إذن، كانت قطعاً عفيفاً وهمياً، ومحاولةً قسريةً لتصوير الروح الشعري على أنه روح بلا جذور وهذه اخطر أخطائها التي عملت على تشتيت الروح الشعري وإضعافه.

(٣) وهم التقنيات ومصادرة العفوية: الحداثة في أساسها الاول انعكاس للنمو التقني للانسان وظهور المجتمع التكنولوجي، وقد سيطرت على الحداثة فكرة التقنيات والصناعة الشعرية وظهور الاليات المختلفة لنقل الشعر الى منطقة أخرى، والشعر يحتاج في جانب من جوانبه الى مثل هذه التقنيات والصناعة، الا أن التوغل فيها، وجعل التقنيات هي أساس التحديث في الشعر قد منع بقصد او دون قصد النبع العفوي السري للشعر والذي هو سبب طراوة وتلقائية وجمال الشعر والتصاقه بروح الانسان والطبيعة.

لقد أصبح الشعر لعباً تقنية وأسلوبية وبلاغية على حساب الجريان الهلالي والمنساب لجوهره وأعماقه القصية، تلك التي لا تخرجها العتلات والمكانن والسنارات المعدنية، بل التي تنبع عفويّاً من شدة عمق الروح الانساني وانفجار هذا العمق أمام حرارة الحياة والوعي والجمال، من دون إرادة في احيان كثيرة.

(٤) وهم الشكل اللغوي المتعالي والغموض المقصود: لم تأخذ اللغة أرجحية في علاقتها بالشعر كما اخذته تحت ظل مفاهيم الحداثة، وانفلت تطرف كبير في التعامل مع اللغة نفخ في الشكل اللغوي حتى أصبح ورماً وسحق تحته جوانب الشعر الاخرى.

لاشك في أن تنشيط اللغة الشعرية امر في غاية الاهمية. ولكن هذا الامر يجب أن يتم بموازنةٍ وتساوٍ وتناغمٍ مع الجوانب الأخرى، لكن الحداثة بتأكيدهما على اللغة كعامل حاسم في العملية الشعرية اعطت الفرصة لتضخيم الوهم اللغوي الذي طحن تحته العوامل الأخرى، وهكذا أصبح الشعر، عبر الكثير من نصوص الحداثة، مهارة لغوية وشكلاً لغوياً تسلطياً يذكرنا بعنف التقنيات الذي هو عنف عقلي تم على حساب العفوية والبساطة والجمال والروح في الشعر.

الحل: موت مؤسسة الحداثة

والان بعد ان كشفنا الاليات التعسفية للحداثة (المركزية، الكلاسية، النخبوية) والتي عملت على طرد المحيط وتنوعه عن طريق المركزية، وعلى جعل الالوان لوناً واحداً عن طريق الكلاسية، وعلى حصر الشعر بمجموعة محددة من المثقفين والمتلقين عن طريق النخبوية. وما نتج عن ذلك من أوهام وتصورات خاطئة للشعر حجبت الجمال والعفوية والخصوصيات المحلية، ونادت بشعر عالمي واحد.

الان، هل يمكن تصور الخسارات الفادحة التي نتجت عن الحداثة. ان التنوع الانثروبولوجي والجغرافي والتاريخي والفولكلوري للوطن العربي كان من الممكن أن يكون مصدر ثراء لشعر متجذر في مكانه. لكن الحداثة منعت ظهور هذه التنوعات، فظهر نمط واحد للشعر الحديث، وهكذا خسرننا، نحن في الوطن العربي اولاً وفي الشرق ثانياً، وخسر الغرب قبلنا خصوصياته والوانه المتعددة. إلا ان خسارة الغرب كانت أقل فداحة منا لانه وبحكم الاشتغال المستمر وغير

المنقطع لآلياته ومكائنه الفكرية والفلسفية والعلمية والفنية، وبحكم وجود مفكرين ينبهون دائماً لأخطائه وعقده بحرية وصراحة فإنه كان يصحح، الى حد ما، مؤسسة الحداثة ويحاول الحد من بيروقراطيتها ومركزيتها أو قد يستبدلها كلياً إن لم تعد نافعة له، وأظننا الآن في مرحلة احتضار الحداثة أو في العقود الأخيرة من حياتها.

أما المشكلة الحقيقية فتكمن فينا لأننا عندما نتبنى الأفكار فإننا نقوم أولاً بعزلها عن ظروفنا ومجتمعنا، ثم بالتعصب لها بطريقة عشوائية ولا نعمل على تطويرها وفتح الافاق لها بحكم عدم سيادة الحرية وعدم ممارسة الحوار مع الآخر واستقبال الاضداد على انها مصادر إنعاش للفكر لا مصادر عداء.

إنني اود التنبيه على أن الشعر بالذات دون غيره من الفنون يمتلك قدراً هائلاً من الحرية في داخله وعليه ان يتحرر من أي ادبيولوجيا تحاول تسخيرها، فاذا كنا متفقين على عدم خضوع الشعر للادبيولوجيا الفكرية والسياسية فعليه ان يتحرر حتى من الادبيولوجيا الادبية والفنية، والحداثة اليوم كمؤسسة أدبولوجية ثقافية تشكل عائقاً أمام تحرر الشعر وشق اللامتناهي في تعدده. ما هو الحل إذن؟

لا يمكننا ان نستعمل العنف مع المؤسسة الحداثوية لتحطيمها لان هذا سيؤدي الى كارثة جديدة، بل نكون قد استخدمنا نفس سلاح الحداثة الذي كانت تستخدمه طيلة عصرها، بل أن أق وأرصد ما يمكن فعله هو تحويل الحداثة من مؤسسة الى فكرة، أي إرجاعها الى ما كانت عليه قبل أدلجتها، وعند ذاك ستقلع لوحدها مكاتب وكراسي وبيروقراطيات الحداثة، وسنجد حشداً

هائلاً من غير الموهوبين، الذين طَبَلُوا بعصِيهم لها دون فهمها، والذين استتروا بها حتى لا ينكشف الكثير من عيوبهم الفنية والفكرية والجمالية وغيرها. ان هذا الاجراء اليسير جداً (من المؤسسة الى الفكرة الحرة) سيترد فتراناً ويقلع أصناماً وينظف أقبية مظلمة، وفوق كل هذا وذاك سنتحرر نحن من هذا الجلد المستمر الذي تمارسه الحداثة علينا والذي يقضي بضرورة الاتيان بجديد مطلق.

إن الجديد قيد لا يكون بالحديث بل بالتنوع، بالألوان الاسلوبية والخصوصيات العميقة التي تكمن تحت أدمة جلودنا، نحن الذي نرحنا من مشارب مختلفة وبيئات وأصول مختلفة.

ان بؤس مؤسسة الحداثة يأتي من طردها المتصل لكل ما هو قديم تاريخياً، وهذه واحدة من أكبر مشكلاتها، فهي لم تعمل على محاربة البالي والقديم في عصرها فقط بل اختلطت عليها الأمور وشهرت رماحها بوجه الماضي كله. أعني أن الحداثة وقعت في أزمة كبيرة وهي تصم كل الشعر الذي جاء من الماضي بأنه شعر قديم ولا بد من الثورة عليه ولم تنبه الى ان هناك الكثير مما هو قديم ظل محتفظاً بحرارته وجماله وقوته رغم تقادم الزمن وانه سيظل يحتفظ بكل هذا حتى بعد زوال مؤسسة الحداثة نفسها.

لقد عارضت الحداثة الكثير من الانماط والانواع الخاصة والجميلة من الشعر، والذي ظهر في أحقاب مختلفة من تريخ الانسان وفي بقاع شتى من الارض، اذ كيف يمكن ان نتعارض او نقف بوجه تلك الصفحات المشرقة من الشعر السومري والالتماعات الفنية الوقادة للأساطير السومرية والبابلية واغلي

الحب المصرية القديمة والشحنة الشعرية الهائلة في الابتهالات والصلوات الدينية القديمة والنضج الشعري من كتب الفيدا الهندية المقدسة والكتب الصينية المقدسة والأناشيد الكنعانية.

كيف يمكننا إهمال الشعرية الهائلة في شعر الهايكو والتانكا الياباني والتشي والكوشيه واللوشيه الصينية وأغاني التانغ الشعبية والتترا والبوران الهندية وأغاني الحب الفارسية القديمة والالتماعات الكبرى للشعر العربي في كافة عصوره والأنماط الزاهية الملونة التي نمت على حاشيته كالמושح والدوييت والبند ونثر المتصوفة والعرفانيين والاشراقيين وأغاني التروبادور والليرك... وغيرها. وقد يقول قائل: لم تنتج الحداثة العربية شعراً عربياً جديداً جيداً فاصبح لنا منه رصيد محترم، فأقول: نعم، حصل ذلك ولكن بشكل لا يتناسب مع عظمة المواهب التي حاولت ان تنتج تحت خيمة الحداثة نصوصها، كما ان الحداثة الشعرية والادبية ظلت معلقة ليست لها ارض حديثة مثلها من المجتمع والفكر والعلم والحياة، ولذلك فهي تقدم عنقها في اية لحظة للبتر ودفن ما حققته ببساطة.

وقد يقول قائل آخر: وكيف نصون ما تحقق من الحداثة؟ فأقول بتحرر الحداثة من فتيلها الايديولوجي وجعلها حرة طليقة تنفس الهواء ولا تفرض مركزية وشروطاً وارتطاماً قسرياً مع الماضي والحاضر، لان العنف الذي تنطوي عليه مقولات الحداثة يسبب دماراً كبيراً، وقد يسبب عنفاً مضاداً، وفي الحالين ليس هذا ما نريده، بل نريد حداثة مثل الحياة تأكل وتنفس وتنام وتعمل وترتاح، لا حداثة مثل المكائن والعتلات او مثل منضدة البيروقراطي او مثل

سيف المتعصب والتي ينتج عنها دائماً ما هو غير انساني وغير جميل ولا يخدم
مستقبل الانسان ولا مستقبل الشعر.

الفصل الثالث

العقل الشعري الناطق

ولهذا منحت اللغة، وهي أخطر النعم، للإنسان
لكي يشهد على ماهية وجوده
هيلدرلن

الغامض الجميل^(*)

(دراسة في إعادة تعريف الشعر)

تهدف هذه الدراسة الى إعادة تعريف الشعر على ضوء ما أنتجته حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية ومحاولات النظر الشعري لقضية الشعر، إنها تحاول أن تقول شيئاً آخر غير التعريفات المدرسية (مثل الشعر هو الكلام الموزون والمقفى) وغير التعريفات الإطلاقية والعامة.

وهي إذ تضع لنفسها منطلقاً محدداً فإنها تعاود البحث في منظومة فلسفية — علوم إنسانية تحاشياً لما تسببه لغة الأدب من ميوعة إنشائية واستطرادية لا تضع الحقائق في مكانها الدقيق.

ربما تريد هذه الدراسة وضع التعريف الآتي للشعر (الشعر هو الكلام الغامض الجميل) ولكنها هيء لهذه الغاية مجموعة من المداخلات التي تسعى لأن تكون جادة في مجمل مسارها وصولاً لما تريد.

ثلاثية (اللغة / الكلام / الشعر)

يرى عالم اللغة السويسري المعروف دي سوسير أن هناك شيئين مختلفين تمام الاختلاف هما اللغة والكلام باعتبار أن اللغة نظام تنتجه الجماعة وهي في جوهرها مستقلة عن الفرد، أما الكلام فهو نظام ينتجه الفرد داخل نظام اللغة ويتضمن ذلك خصوصيته أو طريقته في إنتاج هذه اللغة، ويصح هذا التقسيم عندما نرى بأن اللغة مجموعة محددة من القواعد والاستعمالات والأطر والمعاجم، في حين أن الكلام هو إجراءات شخصي عفوي يمر به الفرد يومياً في حديثه وتعامله من خلال اللغة وقد يتفق أو يتقاطع هذا الإجراء مع نظام اللغة الصارم الواقف خلف رأسه، ولذلك يعتبر الكلام تدخلاً عفوياً في نظام اللغة قد يزعجُ مع الوقت هذا النظام عن مكانه ويطوره إلى نظام صارم آخر يهيمن فترة أطول وهكذا.. وهذه جدلية العلاقة بين اللغة والكلام.

ولاشك أن الشعر هو لغة تطمح لأن تكون خصوصية بالنسبة لما حولها، لأن الكلام، مهما تعدد الأفراد الذين ينتجونها، فانه ولا شك نسيج متعارف عليه.. نسيج المداولة الشفاهية اليومية ولذلك فهو لغة متزقة زئبقية سائحة ولكنها على العموم كتلة واحدة ويمكن أن نشق منها نظاماً آخر أقل صرامة وقسوة وحجماً من نظام اللغة.. من هذه النقطة وددت أن أقول بأن الكلام هو المشافهة الشائعة رغم ما يلونه كل فرد عليها من لون خفيف ولذلك نقول بأن الشعر هو كلام اشد خصوصية أي اشد فردية من الكلام نفسه.. وهذا يجد

ذاته يفتح لنا مجالاً عظيماً للشغل في القضية الشعرية.. وفي القضية اللغوية
عموماً. حسناً هل يمكن ان نقول بأن هناك لغة وكلاماً وشعراً؟ او هل يمكن ان
نقول بأن لغة ونشراً وشعراً؟ لافرق المهم اننا امام ثلاثة تفتح لنا امكانية للبحث
في ما يسمى بـ (البويطيقا) او (الشعرية) هي أفضل من الثنائية التقليدية التي
ضمها دي سويسر وأعني بها (اللغة/ الكلام) في معالجة هذا الامر.
وهكذا اذا كنا — أمام نظام اللغة الثابت فان الكلام هو تدخل في اللغة
وان الشعر هو تدخل في الكلام ولذلك يكون الشعر تدخلاً مزدوجاً في اللغة
وليس تدخلاً مفرداً.. إنه تدخلان في آن واحد فمن اين أتى هذان التدخلان؟
وكيف تكونا؟

الكلام الغامض

تعتبر الفصاحة (وهي علم نشري لاشعري) إن الكلام يكون فصيحاً عندما
يكون سهلاً مألوفاً حسن الاستعمال واضحاً. وبذلك تطابق الفصاحة نظام اللغة
ولا تخرج عليه، وتنقسم الفصاحة ضمناً الى علمين الأول هو علم البلاغة الذي
يرصد وضوح الكلام واللفظ والتركيب في اللغة نفسها، والثاني هو علم المعاني
الذي يرصد وضوح الكلام في الذهن (أي قبل التنفيذ اللغوي) والمقارنة بين
المعنى في الذهن ومدى تنفيذه في اللغة ولذلك فهو علمٌ يحترز به من الخطأ في
التعبير بالصور اللفظية عن الصور المعنوية التي يتصورها الذهن.

يعد الكلام غير فصيح عندما يكون صعباً غريب الاستعمال غامضاً حسب ما تقيسه مسطرة اللغة الواقفة خلف رؤوسنا ولا شك أن الكلام الغامض لوحده يكون متفراً إذا كانت غايته التوصيل العملي أو النفعي لأمر ما، ولذلك يلجأ العلم إلى خلق اللغة لا زيادة للألفاظ والتعابير فيها بل هي لغة توصيل محض تجهد نفسها أن لا تحيد عن الطريق.

ويُعدُّ الكلام بدون معنى عندما يفشل في إيصال الحالة الذهنية كما هي إلى اللغة، ولا شك أن الكلام الخالي من المعنى لوحده يكون منفراً إذا كانت غايته التوصيل العملي والنفعي لأمر ما. وهكذا يكون الكلام الواضح متطابقاً مع نظام اللغة والكلام الغامض خارجاً على هذا النظام..

إن الكلام الغامض لوحده نثرٌ غامض من شأنه أن يكون مشوشاً إذا كان منحرفاً عن الغاية الواضحة التي قصدها أو أسلوباً نثرياً أدبياً إذا كان باتجاه الغاية التي قصدها، وهذا يعني أن الكلام الغامض لوحده هو نثر اسلوبي يؤدي منفعة أدبية ما ولا يكفي الشعر أن يكون غامضاً بل أن يكون جليلاً أيضاً لأن غموض وجمال الشعر متأت من غموض وجمال الطبيعة والذات واللغة.

١- غموض الطبيعة: لا أعني بالطبيعة هنا مفهوماً رومانسياً بل واقعاً

فيزيائياً موضوعياً يهتم بكل ما يحتويه الكون وهذا يعني أنظمة هائلة شديدة الغموض حتى وإن كشفت عن بعض قوانينها فصول الفيزياء المعاصرة إلا أنها تبقى غامضة بما تحتويه من منظومات اسرار شديدة التآلف والتشابك حتى أن المتبحر في علمي الفيزياء والكيمياء لا يمكنه إلا أن يسخر من أي قول يدعي كشف عناصر وقوى وقوانين الطبيعة، فهي على تشكّلها

المنتظم تبدو اعتباطية لا غاية لها سوى تنفيذ آلية عميقة في داخلها وهي على فوضاها تبدو مسيرة وفق قوانين داخلية صارمة وهكذا فالطبيعة يكتنفها الغموض خصوصاً اذا اخذت ككل ولم تؤخذ متجزأة والشاعر القديم (الكلاسيكي والرومانسي) كان يرى هذه الطبيعة واضحة بسيطة يمكن التقاط هذا المقطع او ذاك منها والتعبير عنه في اشعاره وهو في ذلك مخطيء تماماً حسب ماوسعته أنظمة العلوم الحديثة من معارفنا حول الطبيعة وغموضها وأسرارها، اما إذا أراد الشاعر الحديث أن يكون واعياً بما يكتب وليس تحت تأثير كحولها المخدر كما كان الرومانسي بفعل ذلك بشكل خاص، إن غموض الطبيعة يجب أن يجد له صدى الشعر باعتبار أن الشعر يمثل الكلّي الذي يعبر عن ماهيتها وجواهرها الشديدة الغوص والعمق، أما وضوح الطبيعة فهو أمرٌ من شأن العلم أولاً ثم النشر ثانياً لأن هذا الوضوح الهش يتسرب الى العلم بحكم طبيعة العلم الحديثة التي لا شأن لها بالكليات والى الادب في منطقته الهشة واعني به النشر الادبي، ولذلك يكون الغموض في الشعر مقابلاً مبتكراً (وليس انعكاساً) لغموض الطبيعة واسرارها اللامتناهية..

٢- غموض الذات: يمكننا ان نعتبر الخلق البيولوجي في الطبيعة امتداداً

لفعاليتها الغامضة والكثيفة ولكننا حالما نصل الانسان فاننا نتقل الى درجة ارقى، فذات الانسان مركز آخر بعد مركز الطبيعة لأنها ذات عاقلة مخيرة فاعلة قادرة على السيطرة على الطبيعة في بعض نواحيها وهكذا تبرز هذه الذات كخاتمة شائكة لسلسلة الفعاليات بعد الفيزيائية في الطبيعة واعني

البايولوجية برقيها المتناهي وصولا الى الانسان، هذه الذات الانسانية تحمل شفرات غامضة تلخص كل التطور الحيوي الذي مرت به الاحماض الخلوية والخلية بالذات، ولذلك فهي وإن تظهر الى السطح بسيطة أحادية فاعلة باتجاه واحد إلا أنها في حقيقة الامر مركبة متعددة تحيطها شبكة من الفعاليات السرية التي لا يمكن إدراكها. وفي هذا المجال يتعقب هيجل في كتابه الكبير (علم ظهور العقل او فينومونولوجيا الروح) تطور هذه الذات وتطور وعيها ليتركنا ندرك اية شبكة لا حدود لتركيبها تشكل نسيج هذه الذات ومادتها ولذلك فهي غامضة مهما تعقبناها وإدركنا قوانينها.. انها غامضة غموض الهدف التي لا حدود لها وغموض القوانين التي لا حدود لها.. تلك التي شكلتها معا وتضافرت في خلقها، ولا بد للشاعر وهو يحاول نقل هذه الذات الى الشعر ان ينقل شيئا من غموضها والا كان كاذبا منتقيا لا يعا بمشكلة الذات الكلية. ولذلك يتسرب غموض الذات وغموض نسيجها الى اللغة الشعرية.

٣- غموض اللغة: تكونت اللغة في اعقد عمليات التكيف والتوليد

للصوت البشري الاشاري وان هذه اللغة التي تبدو بسيطة من الخارج تتضمن نظاما اشاريا هائل التعقيد تطور مع الوقت ليزيح الاشياء التي كلن يدل عليها ولينتظم في سلسلة من التفاعلات التي جعلت منه فيما يعد نظاما اشاريا معقدا اصبحت الصلة الرمزية فيه بين الدال والمدلول والشيء واهية، كيف نشأ هذا النظام؟ ماهي قوانينه؟

كيف يمكننا السيطرة عليه؟ هذه اسئلة كثيرة تدل على أن اللغة غامضة في معناها ووجودها وتكاد اللغة ان تطرح أسئلة كبرى كالتى يطرحها العقل إذا ما حاولنا ذلك، فكما أن الفيلسوف اليوناني يطرح السؤال الخطير (لماذا نحن هنا؟) تطرح اللغة السؤال الخطير (لماذا نتكلم هكذا؟) إذ ما الذي قادنا الى ان نقول بأن كلمة (رجل) تعني الانسان الذي يحمل صفة الذكورة.. وهل ان اللغة صادقة في هذا التعبير..؟ هل ستستمر هكذا؟ هذه الاسئلة وغيرها لاشك تدل على غموض اللغة وسريتها الخفية، ولذلك فحين يستخدم الشاعر اللغة ليعبر بها عن شيء ما فلا بد ان بعض غموضها سينتقل الى عمله الشعري، بعض من عدم دقتها التاريخية أصلاً في التعبير عما نريد.. هذا كله سينتقل الى النص الشعري بشكل فيزيائي، على الاقل، وبشكل مركب فيزيائي وواع اذا ما فكرنا في وظيفة اللغة ونحن نكتب.

ان النص الغامض، واعني به الكلام الغامض واعني به النشر الغامض، هو أحد طرفي الشعر لانه ينقل غموض الوجود الذي نحن فيه وهو كما اسلفنا غموض تمليه أوليات كبرى تتعلق بالطبيعة والذات واللغة.

الكلام الجميل

الكلام الغامض لوحده نثر أما الكلام الغامض الجميل فهو شعر، ولذلك يصبح الشعر عبارة عن التقاء نمطين نثرين أحدهما غامض والآخر جميل، فالنثر الغامض لوحده نثر والنثر الجميل لوحده نثر اما النشر الغامض الجميل فهو شعر

لان الجمال يكسر عتمة الغموض، والغموض يزيد الجمال قوة وصعوبة إن كلاً
منهما يساعد الآخر على الإتكاء والرقى الى أعلى. فما هو الجميل؟
إنه يأتي أيضاً من الطبيعة والذات واللغة.

١- جمال الطبيعة: إن جمال الطبيعة لا يعني بساطتها وعدم غموضها بل
يعني على وجه التحديد تميزها عن السديم الذي كانت عليه والذي مازال
يعيش في داخلها. ان تميز وتبلور ونضج الاحجار والنباتات والحيوانات هو
جمالها إن رقي عناصر الطبيعة وعدم دخولها في مادتها الاولى.. في هيولها
القديم يعني جمالها، ولذلك يلتقط الشاعر ما تميز ونضج ونحت من قبل
الطبيعة على أنه جمالها الذي لا بد ان يتسرب الى النص الشعري أثناء
الكتابة..

أما المتراكم الاعتباري الغفل الذي تبثه الطبيعة كل لحظة، فهو قبورها
ونثرها إن صح التعبير لأنه يفتقر إلى الجمال التلقائي الذي تعبث الطبيعة في
استخراجه ووضعه على هذه الشاكلة، فالكاربون مثلاً نثر الطبيعة أما الماس
الذي هو ذرات كاربون مضغوطة ومعرضة للحرارة لسنين طويلة فهو شعرها،
وذرات رمل البحر نثر الطبيعة اما لؤلؤ الخمار فشعرها والأمثلة كثيرة لاحتصر
لها، إن الطبيعة لتتطوي على جمال يلمع هنا وهناك وعلى الشاعر أن يلتقطه .

٢- جمال الذات: يصل هيغل في اخر مراحل (ظاهريات الروح) عنده
إلى أن الذات عندما تدرك نفسها جيداً فإنها تتعالى وتصبح الهية وجميلة،
والوعي يعمل على ان تدرك الذات نفسها، انه يعمل على رقيها وتفردتها

ولذلك تنفرد ذات الشاعر بالنظر الى جمالها لا باعتبارها فردية بل باعتبارها ذاتاً انسانية متعالية قادرة على العلو والتكامل مما يكشف عن جمالها قياساً الى الذات التي لم تدرك نفسها ويشع من وعي الذات هذا نوع من الاحساس بالقدرة والمهارة والصناعة الجميلة التي هي منطقة عمل الشاعر وبذلك ينتشر هذا الاحساس في الشعر باعتباره معبراً عن سلطان خفي جميل.. وهكذا يشيع الجمال باعتباره ابتكاراً من ابتكارات الذات الواعية التي هي ذات الشاعر.

٣- جمال اللغة: يعمل الاستعمال التقليدي والنفعي للغة على خلق مستوى أفقي مبدول يفيد في عمليات التداول والكلام اليومي فاذا ما خرج أحد على هذا الاستعمال وقال كلاماً خارج هذا الأفق شعرنا بالانتباه بل وبالسعادة لانه اجتراح جمالاً في لغة الكلام والطفل او الاجنبي (عندما يستعمل لغة غيره) يخرجان معاً على أفق اللغة المستعمل واليومي ولكن خروجهما هذا يكون مصادفة ودون وعي وقصد أما الشاعر فعمله الكبير هو في الخروج الواعي على الاستعمال اللغوي المبدول لانه ينعش ويجدد طبقات اللغة وبذلك ينعش ويجدد طبقات الحياة..

إن الاستعمال المدهش في اللغة يعني استعمالاً جميلاً لها لانه يعني أيضاً خروجاً على أعرافها السياقية المتداولة.

أن اللغة تحتوي في ثناياها على طاقات هائلة في الاستعمال الجميل وعلى الشاعر الحقيقي ان يعمل على نبش هذه الطاقات واشاعتها.

الشعر التقاء نثرين

لقد كانت مشكلة تعريف الشعر القديم تكمن في انها موجودة ضمن إشكالية (واعني بالاشكالية العلاقة) قديمة كان من الصعب زحزحتها دون الانتقال إلى اشكالية جديدة أي ان الاشكالية القديمة للشعر تضعه في الوزن والقافية (في الشعر الكلاسيكي) ثم في التفعيلة (الوزن) في الشعر اللاحق ثم في الايقاع الداخلي في قصيدة النثر وكل هذه ظلال اشكالية واحدة، أما محاولتنا هذه فتزيج أصلاً هذه المنطقة لتنتقل الى منطقة أو اشكالية جديدة تصلح لما أصبح عليه الشعر ولذلك تصبح أمامنا علاقات جديدة تعطي للشعر مفهوماً جديداً فقد أصبح الشعر لقاء نثرين أحدهما غامض والآخر جليل وكلاهما يستمدان قوتهما الغامضة والجميلة مما هو موجود عليه الخلق في الطبيعة والذات واللغة، وهذا يعني أن مواصفات النثر أصبحت أشد وضوحاً من المواصفات السابقة ولكن هذا التحديد يفترض اشتراطات او قياسات أو معايير ملزمة لكي نستطيع ان نزن بدقة النص الذي بين أيدينا ليكون شعراً او نثراً.

* * *

تشبه القصيدة خطاطة Schem مقترحة لجمال العالم.. ولذلك فهي تعني بتحشيد نظامين متقابلين في ايقونة مكتوبة واحدة. يرتبط النظام الاول بالمداول

Signifie ويؤشر هذا صعيد المحتوى، وتأويله الفلسفي يرتبط بالجواهر المغلق للنص ذلك الجوهر الذي ينبع من الجوهر المغلق للوجود وللجسد ولذلك يرتبط بفكرة النص الغامض. من هنا ستحيلنا هذه التتابعات الى هذا المنحى:

المدلول الشعري — الجوهر المغلق — النص الغامض.

أما النظام الثاني فيرتبط بالدال Signifiant الذي يؤشر صعيد العبارة وتأويله الفلسفي يرتبط بالشكل المفتوح ذلك الشكل الذي ينبع من الشكل المتعدد والمفتوح للوجود والجسد ولذلك يرتبط بفكرة النص الجميل.

من هنا ستحيلنا هذه التتابعات الى رسم المنحى الآخر:

الدال الشعري — الشكل المفتوح — النص الجميل.

إن القصيدة ما هي إلا الدليل أو العلاقة أو الإشارة Signe التي تربط النظام الاول بالنظام الثاني وتفصلهما لدرجة عدم فكاهما إلا نظريا.. ورغم ان فكرة الدال والمدلول هي فكرة سيميائية الا انها تنطوي على تاويل فلسفي بل ونظر شعري لا يخلو من امكانية كشف جديد للشعر الذي نحن بصدد تحليله او اعادة تعريفه.

لقد سبق وان ذكرنا بان الشعر التقاء نثرين اولهما غامض والاخر جليل وقد سعينا في الجزء الاول من هذه الدراسة لتوضيح هذا الامر وسيكون لزاما علينا بعد ان اقترحنا اشكالية جديدة لمعالجة الغامض والجميل من خلال نظام سيميائي ((الدال، المدلول، الدليل)) فتحناه على نظام فلسفي جوهر وجود، سيكون لزاما علينا نقل هذه المستويات المعرفية الى مستوى النظر الشعري أو

((النظرية الشعرية)) التي ستبحث في ((الجميل الغامض، النص، باعتبارها ثلاثية مرادفة يتحصن بها النظر الشعري امام النظر السيمائي وأمام النظر الفلسفي.

النص الغامض / الجوهر المغلق

نبغي اذن، ونحن نؤسس النظر الشعري، أن نبقي في المصطلح الذي يطلقه رحم الشعر لا رحم الفلسفة او رحم العلوم الانسانية لان هذا النظر مؤسس على الشعر نفسه لا على النشاطات الروحية أو العقلية الاخرى.. ولذلك نؤكد على مقولة ((الشعر إلتقاء نثرين ((غامض وجميل)) لأنها مقولة مستلة من الشعر نفسه لا من جماليات النقد أو الفلسفة ونسعى لان تعمق هي وكوكتها الاصطلاحية من أجل وضع نظام جديد هو ((الشعري)).

يبقى النسق العنصري والنسق العضوي مفتوحين على الطبيعة تبعث الصدق والتطورات البطيئة نقلاهما من مستوى الى اخر ولكن النسق الحي ينغلق كلما تطورت السلالة البايولوجية، فمع نشوء أول جزيئة حية في الوجود ينعزل نسق الآلية والضبط والعمل للجسد الحي الصغير ويتمثل ذلك في الكائنات الحية الدقيقة ((الفايروسات، البكتريا، الفطريات..الخ)) ويزداد انغلاق هذا النسق كلما تقدمت السلالة البايولوجية صعداً، وبذلك يزداد هذا النسق غموضاً وتعقيداً حتى نصل الى الجسد البشري الذي يحمل أرقى الأنساق والأنظمة الحية والتي تتضمن أشد العمليات الحيوية تعقيداً وغموضاً.

ولا يخلو هذا المشهد الذي قدمناه عن تقدم انغلاق النسق وغموضه من إغراء لنقله أو ترحيله الى المشهد الشعري حيث يصل مع القصيدة الحديثة ((الشعر بمعناه الحديث)) إلى أرقى الانظمة وأشدها غموضا.. الى نسق مركب ومتعال باعتبار ان القصيدة القديمة عبر مراحلها افصح عن بدائية وبسطة في التركيب، ولذلك أصبح لزاما علينا ان نكون أمام الامر الواقع.. الامر الذي فرضته وستفرضه العصور الحديثة بتشعب وعمق معارفها وعلومها وآدابها..

إن الجسد البدائي ((ونلمح الى القصيدة البدائية)) جسد إيروسي لأنه يتضمن عمليات بايو كيميائية محدودة تخضع للفعل ورد الفعل المباشر ويبقى هذا الجسد مهيمنا على النظام الخلوي في الجسد المركب، ولكن الأخير ينتظم لوغوسيا بوجود الدماغ المفكر الذي يكون العقل اعظم اشكاله. وهكذا نرى ان القصيدة المركبة تتضمن دماغا ما.. لوغاسا ما.. مركبا.. منغلقا.. سريا.. غامضا إنما تتضمن جوهرها مغلقا ما.. هذا الجوهر مغيب أو مستور داخل النص وهو الذي يبعث فكرة الغموض في النص.. بل هو الذي يث الثر الغامض، إن هذا التصور الجديد الذي يجعل من القصيدة جسدا انسانيا، وعلى وجه التحديد يتضمن دماغا ((لوغاسا)) وجهازا جنسيا ((ايروسيا)) حيث تلعب القصيدة الناجحة دور الموازنة بينهما وتكون الايقونة أو الدليل الذي يضبط سيمائيا ميزان المدلول والدلالة.. ميزان الغامض والجميل. ولأن الجوهر.. الجوهر المنغلقة، على وجه التحديد، قائم بذاته في العقل فإذا ما ظهر تعرض له عرض معين حتى يظهر. لذلك تبدو القصيدة متضمنة لجوهر مستترغيبه الأعراض المتعددة وقد اقترح أرسطو تسعة أعراض للجوهر.

وتمثل هذه الأعراض، كلها أو بعضها، الشبكة الظاهرة للعمل الشعري هذه الشبكة التي لا بد أن تحتوي على واحد أو أكثر من هذه الأعراض وهي حسب أرسطو: الكم والكيف والاضافة والمكان والزمان والوضع والملك والفعل والانفعال، أما الجوهر فيبدو خفياً متلأناً تحتها.. هذا الجوهر الصلب مغلق أما الأعراض فتشكل انفتاحاً جزئياً أو ظاهرياً ((وقد عاجلت في دراسة سابقة اسمها فينومونو لوجيا الشعر ظهور الجوهر الشعري مخصباً من خلال أعراضه)).

لذلك يتزلق الجوهر بعيداً عن النص الشعري كما تتزلق الانساق الكثيرة في جسد مركب.. ويحتاج هذا الجوهر من أجل كشفه إلى نظير شعري متعلل لا إلى نظر فلسفي أو علمي..

النص الجميل / الشكل المفتوح

عندما يكون الجوهر الشعري مغيباً تعمل الأعراض على نقل، جزئياً، إلى السطح وبذلك تتولد أشكال مفتوحة كثيرة تبدو أنها الأقوى والأشد سيطرة من الجوهر ذاته لأنها المتحقق لا المقترح.. والأشكال متحققة فعلاً بينما الجوهر مقترح بسبب استتاره وغيبابه.

ولذلك تتعد الأشكال وتبقى مفتوحة لاحتتمالات متعددة تولدها أعراض معدودة وهذه الأعراض يولدها جوهر شعري واحد:

١- الجوهر الشعري مغلق على ذاته هو المصدر الغامض في النص الشعري وهو واحد يمثل غموض الطبيعة والذات واللغة معا ينقل نفسه الى العيان عن طريق أعراض متعددة.

٢- الأعراض المتعددة التي اقترحها أرسطو أو من أتى بعده تعمل على نقل الجوهر جزئياً وتخصيبه من البنية العميقة الى البنية السطحية.

٣- الاشكال الكثيرة التي تطفو على سطح القصيدة والتي ينفي أحدهما الآخر وتمثل تعددية الطبيعة والذات واللغة بمظاهرها المختلفة حيث تبرز الكثرة والتنوع وتفصح عن الجمال.. فهي أكثر قرباً الى الجمال من الطابع التقشفي للجوهر الواحد. إن الأشكال التي لا تنتهي للطبيعة والذات واللغة تمنح الشعر طابعاً مستمراً ولا نهائياً وهي بسبب ذلك مانحة الجمال الزائل والسريع ذلك الذي نبصره ويختفي بعد وقت معبراً عن تعددية لا متناهية.

إن هذا يعني بوضوح أن الجوهر الشعري وأحد وهو الذي يمنح النص الشعري غموضه وأن الاشكال الشعرية متعددة وأنها التي تمنح النص الشعري جماله وهي ايروسية تقابل تنوع الغرائز والبايولوجيا البدائية للجسد وهي زائلة ويمكن إشباعها.

إن نقل اشكالية الشعري من ((الشكل والمضمون، أو ((المعنى والمبنى)) الى اشكالية ((الغامض والجميل)) تفترض توغلاً في سياقات وبني أخرى غير تلك التي طرقت في الاشكاليات القديمة. وقد حاولنا من خلال هذين الجزئين أن نصل الى ذلك.. على أن الجدل يبقى مفتوحاً وقائماً لقبول أو رفض هذا المحيط أو لاغثائه لأننا جميعاً ما زلنا في اول طريق تأسيس ((النظر الشعري)).

الشعر واللغة(*)

يغامر الشاعر ضد المجرى الطبيعي الذي تندفع فيه اللغة أثناء حركتها اليومية الجامحة والقوية، الاستهلاكية والنفعية الى حد كبير. ويحتاج الشاعر لكي يتحرك ضد التيار إلى مجاذيف وآليات وطرائق حتى تتم رحلته صوب ما تريد اللغة إبعادها عنه وقد يأتي شاعر نشط وقوي يلقي بمراكبه بعفوية ودون معرفة بتفاصيل البحر اللغوي اللجب فيحقق نجاحا كبيرا في قطع الشوط.. لكن ذلك لا يمنعنا من معرفة علمية لما يجب علينا فعله، الموهبة هي التي تدبر هذه المخاتلات والاندفاعات المباغته لكن التعلم ينشط هذه الحركة ويزيدها مرونة وقدرة ومباغته.

آليات المغامرة اللغوية في الشعر

إن المغامرة اللغوية عن طريق الشعر لا بد أن تتحقق عن طريق عملي يخوض في نسيج اللغة وتراكيبها فالانتقال من مستوى لغوي الى مستوى لغوي آخر كما اوضحت يتم عن طريق مجموعة من الآليات التي تخص التكوين

(*) نشرت هذه الدراسة على عدة مراحل في مجلة وعي العمال/ كانون الثاني ١٩٨٩ وصحيفة القاسية ١٩٨٩/٨/١٧ وصحيفة العراق ١٩٩٠/٧/١٤ والقاسية ١٩٩٠/٧/٢٤.

الصرفي والتركيب والأسلوبي، كل واحد على حدة او مجتمعين، في حركة نشطة واحدة:

١- آليات تنشيط التركيب الصرفي: وتتم من خلال خمس عمليات

على وجه التحديد وهي (الاشتقاق، التصعيد، التوليد، النحت، التعريب) والاشتقاق مبدأ صرفي تتميز به اللغة العربية مع كثير من لغات الامم الاخرى ولكن للغة العربية إمكانية مذهلة في الاشتقاق، فكثير من المشتقات ما زالت نائمة في أرحام الجذور الثلاثية للمفردة العربية ومن الممكن تغيير طعم هذه الجذور ومذاقها بالاشتقاق الذي يأخذ سبلاً عدة، يقول السيوطي أنه أحصى أوزان المفردة العربية فوجدها تفوق الألف عدداً، وهذا يعني اننا (نظرياً) نستطيع أن نشق من أي جذر ثلاثي، بشكل خاص، ألف كلمة تحوم حول معنى الجذر الأول.

صحيح أننا سنجد كلمات غريبة وغير مألوقة لكن الاهم من ذلك هو قدرتنا على استثمار خاصية مهمة من خواص اللغة الى اقصاها اذ ان (كل ما قيس على كلام العرب هو من لغة العرب) كما يقال.

أما التصعيد فهو الارتفاع بالمعنى من الصورة المادية الملموسة الى الصورة الذهنية ويتم ذلك عبر المجاز حيث ترتفع الذات الى مرتبة المعنى مثل كلمات النفس من التنفس والعقل من العقال والروح من الريح. إذ ان الاستمرار في تصعيد مفردات جديدة يفتح أمامنا افقاً ذهنياً كبيراً.

التوليد هو اعطاء معنى جديد على كلمة قديمة كان لها معنى آخر مثل كلمات الهاتف، المحرك، الدبابة، السيارة... الخ وعلى الشاعر الخاذق ان يسبغ معنىً جديداً معاصراً على الكثير من المفردات التي كان لها مستنقع من المعاني الآلفة.

النحت وهو آلية ضعيفة من آليات اللغة العربية إلا اننا يمكن ان نستغل ما امكن منه الى اقصى حد وننحت من كلمتين او اكثر كلمة واحدة دالة مثل (برمائي، زمكاني، سمدمي..الخ).

أما التعريب على وزن عربي كما حصل في الماضي عندما نقلت العلوم والفلسفة اليونانية وترجمت كلمات مثل (دراخما الى درهم، فيلسوفي الى فلسفة، جيوغرافي الى جغرافية، كريك الى إغريق وهكذا)..

إن تغيير التركيب الصرفي أو ابتكار تركيب صرفي لا يفترض ان نحصى بقائمة طويلة إنجازات كل شاعر في هذا المجال، بل قد يقوم الشاعر، طيلة حياته الشعرية. كلها، ببضعة إنجازات في هذا المجال تأتي كحاجة داخلية من حاجات القصيدة وبنائها.

٢- آليات تنشيط التركيب اللغوي: وهي الآليات التي تحرك التراكيب

اللغوية النحوية دون الإخلال بسلامتها. إن اللغة العربية ما زالت من الناحية النحوية (القواعدية) خاضعة للمنطق القياسي الأرسطي فقد كان الصف الأول من العلماء الذين أسهموا في صنع قواعد هذا المنطق بشكل أساسي من غير العرب ويقف سبويه على رأسهم وفقاً لتصوير فلسفي

يعتقده وثقافة يونانية تشبع بها وهيكل لغوي غير عربي عرفه عن كذب
وكان يرى أن اللغة منطقية قياسية مطردة تخضع لقوانين المنطق الصارم وقد
تسرب هذا الفهم من السريان أيام عمليات النقل والترجمة التي كانت
تجري لنقل العلوم اليونانية.

المعروف أن القياس الارسطي منطق متحجر أو شك على تدمير كل
منجزات العصر القديم عندما ساد في العصور الوسيطة وتحول الى ما يشبه
(التابو) على العقل وحرية، والدليل على ذلك ان عصر النهضة الاوربي ابتداء
مع يكون صاحب (الأورجانون الجديد) او (المنطق الجديد) الذي كان أول
ثورة جذرية على المنطق الارسطي. قبل بكون رفض كل من ابن جني وابن
مضاء القرطبي منطق أرسطو في اللغة ولكنهما جاءا متأخرين بعد أن استقرت
القواعد الارسطية في التركيب اللغوي وتحولت إلى يومنا هذا إلى عرف صارم
حال دون تطور اللغة العربية بالشكل المطلوب.

وفي الشعر تنتقل اللغة من المستوى العام الى المستوى الخاص ويلعب
التركيب دوراً أساسياً وفاعلاً في هذا المستوى الخاص، فاذا ما عرفنا ان المفردة
وتركيبتها الصرفي هو مادة مشاعة في كل أشكال التعبير فان التركيب اللغوي
يفترض سمة خاصة حيث يقوم الشاعر باختراع تركيبه اللغوي أو ينوع على ما
يعرفه من تراكيب لغوية وذلك يعني ببساطة انه ازاء (نحوه الخاص). إن تجاوز
المنطق القياسي، لا في القواعد القياسية للغة، بل في التركيب الفعلي التطبيقي
داخل الكلام هو ما يقوم به الشاعر يساعده التجريب على ذلك ومحاولة
الاستفادة من النظم غير القياسية المقبولة في التركيب اللغوي، كذلك فان

الاستفادة مما تفرزه بعض أنظمة التركيب في اللهجات العربية وعدّها ألواناً جديدة في التعبير يمكن ان تغني في بعض استعمالاتها اللغة العربية وتحفز تطورها وبذلك نفتح باباً للتطور كان مغلقاً منذ قرون طويلة أمام لغة حية تضجر بقيودها التي صنعت لها من خارجها. ان مفهوم تنشيط التركيب النحوي يعني إطلاق قوى جديدة في بنى النحو العربي.. وهذا التنشيط يمكن ان يقوم به الشاعر من خلال نحوه الخاص او نحوه التوليدي وذلك باجراء مجموعة من التغييرات الجديدة في المكونات (التركيبية والصوتية والدلالية) التي تعتمد عليها الجملة الشعرية. ان المكوّن التركيبي يختص بابتكار البنى اللغوية المجردة والتي هي جمل نحوية خاصة تقع ضمن الجمل النحوية العامة لأية لغة ويمكن النهوض بتراكيب جديدة من خلال التلاعب بمواقع المفردات والاستفادة من التراكيب النحوية للغات التي تنتمي الى نفس الجذر اللغوي للغة العربية (اللغات السامية مثلاً) والى التراكيب المهملة في اللهجات التي يمكن ان تنشط التركيب النحوي. أما المكوّن الصوتي فهو الذي يقوم بتنظيم البناء الصوتي لأية جملة واكسائها بالاصوات فيمكن ان يتخذ عن طريق الجملة الشعرية مسلكاً بوليفونيا متناسقاً.. والمعروف أن الجملة الايقاعية هي جملة بدائية في حين أن الجملة البوليفونية هي الجملة التي تتسق فيها الاصوات بحيث يندمج الايقاع فيها بنبراتها غير الايقاعية لنتج لنا نسيجاً موسيقياً متناسقاً.

أما المكوّن الدلالي، الذي يضم معنى الجملة، فيمكن تغيير نظامه عن طريق تصورنا لماهية الشعر ولغاياته وجوهره وينشط المكوّن الدلالي الشعري عندما نرى بأن الشعر غير مألوف بالنسبة لفنون الكتابة كلها وبالنسبة لما سبقه من

شعر وأنه ضرب من المعنى المستحيل أو اللا معقول وأنه قليل الكشف والوضوح وأنه يحضر في المناطق المجهولة للمعنى ويجافي المناطق المعلومة فيه.. وأنه مدهش وغريب.

إن التغيرات التي يحدثها الشاعر في النسيج التركيبي للغة تأتي متناغمة منسجمة قوية فاعلة ولا تقتصر على اجراءات مخطط بل تندفع من نشاط روحي ونفسي يسيطر على الشاعر وتأتي الانسجيمات والتعاشقات المرفهة له في النص نتيجة تناغمات مماثلة في نفس الشاعر تعززها تفصلات مع الثقافة اللغوية والنحوية والبلاغية لديه مما يصعب، أول وهلة، فهم عناصر التناغم والايقاع واستكناهاها بين التنشيطات التركيبية والصوتية الدلالية.

٣- آليات تنشيط التركيب الاسلوبي: اللغة مجموعة اساليب وليس مجموعة مفردات أو بنى نحوية وتضم اللغة أسلوبين كبيرين في التعبير أولهما الأسلوب النثري وثانيهما الأسلوب الشعري، والثنوي منهما أسلوب للتوصيل ولنقل المعلومة وهو مهياً لاقامة اتصال قوي مباشر بين المتحدث والمتلقي، ويكون تخصصه على أساس طبيعة المضمون الخطابي داخله ولذلك نرى داخله الأسلوب العلمي والصحفي والتاريخي وغير ذلك. أما الأسلوب الشعري فهو أسلوب للكشف وأسلوب لرحلة الثابت وأسلوب لقول ما لا يمكن قوله على أنه معلومة وما ليس بوجوده وابتكار ما ليس محتملاً ابتكاره وهو الذي يقيم في منطقة اللا متوقع والمجهول والغامض، وهو الأسلوب الذي يتخذ له مكاناً خاصاً لا من حيث رقيه أو

المخطاطه، صدقه أو كذبه، شرفه أو تدنيه بل من حيث اننا إذا افترضنا ان التوضيح هو مهمة كل الاساليب الاخرى فان مهمة هذا الاسلوب ليست كذلك بل هو اسلوب المناطق الخفية المظلمة في هذا الوجود، لقد كسنت الفنون الاسلوبية مجتمعة عند العرب في علم واحد هو علم البلاغة الذي يتضمن علوماً فرعية مثل (البيان والمعاني والبديع) وتعرف البلاغة على انها تأدية المعنى الجليل بعبارة واضحة فصيحة لها في النفس أثر خلاب مع ملائمة كل كلام للموطن الذي يقال فيه والاشخاص الذين يخاطبون. وكما نلاحظ فان هذا التعريف يتلاءم بصورة جيدة مع الاسلوب النثري في حين تختص البلاغة بالشعر والنثر معاً وهكذا تنشأ المخاطر البلاغية من المقاسات النثرية لتحاول تغطية الجوانب الشعرية قسراً. فعلم البيان الذي يدرس (التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية) يضع قياساته على محتوى نثري وان استعار من الشعر القديم امثله الذي هو شعر يخدم (المعنى الجليل)، وعلم المعاني كذلك يقدم المعنى على الألفاظ ويبحث فيه تفصيلاً. وعلم البديع يحسن الكلام بمحسنات هي ليست من جوهر الشعر بل هي كتل نابية تثقل الشعر ولا تمس جوهر القصيدة، فأمر مثل (الجناس والسجع والتورية والطباق والمقابلة) يجب إعادة النظر فيها وجعلها بمستوى ما هو ابداعى خاضعة لتناغم النسيج الأسلوبى وليست أموراً خارجية يراد بها تحسين الكلام. إن على علم البلاغة المعاصر أن ينظر الى المتحولات الجديدة التي اجتاحت مجمل البلاغيات والاسلوبيات والسرديات المعاصرة ويستفيد من النقولات العلمية المهمة فيها.

ان على الشاعر أن يغامر ضد الاساليب والبلاغيات المستهلكة عن طريق كسرها وعدّ شروطها الضيقة نقاط ضعف يمكن النفوذ من خلالها، وعليه وهو يبحر في هذا الاتجاه أن يقيم أرجحية واضحة للشكل اللغوي على المضامين الفكرية والروحية والحسية التي تعج بها القصيدة، أي أن يتخلى عن فكرة التوازن بين الشكل والمضمون ليحل بديله أرجحية في الشكل. كذلك عليه امتصاص شحنة الشعر في التراكيب الاسلوبية غير الشعرية البناء مثل النصوص المقدسة والتصوفية والبدائية والسحرية والحسية والروحية في محاولة لانتشال الشعر من أجساد لا شعرية وهضمه وتمثله في بناء شعري متجانس وبذلك يمكننا العثور على طرائق وتراكيب أسلوبية جديدة تصب في مجرى الشعر الكبير ثم ان الوقوف أمام ما يسمى بـ (النثر الفني) العربي من جديد وعاء ما تسرب فيه من الشعر كثيراً جداً أمر في غاية الاهمية فالشعر بمعناه العميق والمؤثر ينتشر خارج (الكلام الموزون والمقفى) وعلينا جمع شحنته من هناك ايضاً.

اللغة المستحيلة

يسجل الواقع نظامه في اللغة، يسجل نظامه الحر والمفتوح، ونظامه المقيّد والثابت، ورغم قوة النظام الحر، الا ان النظام الثابت هو الذي يتسرب الى اللغة، بفعل سلطة عميقة مازالت تشتغل منذ آلاف السنين، وهكذا فإن لغة الواقع التي نتداولها، هي في حقيقة الأمر ما ثبت وتعرف من هذا الواقع، هذا أولاً، أما ثانياً وهو الأهم أن اللغة أساساً صاحبة سلطة أولى علينا، فهي بنية عظمى تأسست بفعل عصور كبيرة، ولها أعراف ثابتة وأنساق لا يمكن ان

تفكك بارادة سريعة، بل يجري تحويلها وتطويرها في وقت طويل نسبيا، هكذا وجد الانسان نفسه أمام جدارين، الاول شاق وكبير هو جدار اللغة باعتبارها بنية طاغية جبارة، والثاني جدار الواقع المحول الى لغة ثابتة وكان أن ساهمت العصور الحديثة من خلال نموها وتطورها، بازاحة الانسان عن نسق الأحداث رغم أنه هو الذي يخلقها، ولكنه في الحقيقة يخلق سجونه بيديه، لانه ينظم باقي السلسلة كتنفيذ للقانون الرياضي الأولي البسيط الذي بدأ به، ألم يخرج الانسان من المركز عندما:

١. أزاح كوبرنيكوس الارض من المركز الكوني.
٢. أزاح دارون الانسان من المركز الالهي وأرجعه الى سلالة الحيوان.
٣. أزاح فرويد عقل الانسان من المركز الواعي وأرجعه الى منطقة لاواعية وقال بأنه يجهل حتى نفسه.

أي ان ثورات الطبيعة والبايولوجيا والنفس جعلت الانسان في هامش الاحداث، فجاء البنيويون والالسنيون ليكملوا الدائرة وقالوا:

١. الألسنيون: اللغة بنية عملاقة تسير الانسان وفق قوانينها لا وفق ما يريد الانسان، لانها تسيطر على عقله.

٢. البنيويون: كل ما انتجه الانسان يتضمن بني عملاقة وثابتة تمنع الانسان من التملص منها، بل تجبره على تنفيذ شكلها، وأن ما يستطيع أن يتخلص منه هو بذرة لبني جديدة تقيد ما يريده إنسان المستقبل، وهذه البني موجودة في كل العلوم والآداب والممارسات الانسانية.

وهكذا اكتشف شتراوس البنى اللاواعية للسلوك الجمعي، واكتشف ديموزيل البنى اللاواعية في الأدب، واكتشف ميشيل فوكو البنى اللاواعية في العلوم الانسانية، وهي جميعاً بنى ترسم مصائر البشرية سلفاً.

وهكذا وضع إنسان هذا العصر في بنى واعية ولا واعية، بدأت تسيطر عليه وتخضعه لها، لن يستطيع الافلات من سياقاتها ونظمها، لأنها تحركه بقسوة، وتكون اعتراضاته أحياناً جزئية وغير مدركة (بكسر الراء) لمسارات الاتساق العميق التي يخضع لها لا كرهاً بالانسانية بل تبصيراً لها بهذا المأزق.

ولذلك تكون بنى الواقع وبنى اللغة أشبه بالقيود التي تمنع الشاعر من الداخل للتعبير عن ما في داخله، مختلفاً مع هذا الواقع وهذه اللغة، ولكن الشاعر يجب أن يحقق هذا لان مهنته الأساسية هي:

١. زحزحة بنى الواقع واللغة، لإنعاش الواقع واللغة معاً.

٢. اقتراح البنى الجديدة للواقع واللغة.

ولذلك يزحزح الشاعر اللغة المحكية والمكتوبة، ليقتراح نظاماً محكياً ومكتوباً جديداً، تسود فيه علاقات بلاغية وأسلوبية وسيميائية جديدة، وهنا يجب التعرف تماماً على لغة العصر التي يعيش فيها الشاعر، والتعرف على مفاصلها وعتلاتها وما جمد منها وكسد، حتى يخرج الى مستوى جديد يضمن تنفساً جديداً ومساحة أعلى، وبذلك تنتعش الحياة ويكون لها معنى جديداً.

الشعر إذن وسيلة هائلة لخرق سلطة الواقع وسلطة اللغة، فاذا ما فحطنا من جديد حلم نيتشه بالتفوق واقتراحنا له حلاً، كما فحص كلكامش حلم الخلود واقتراح له طيب الذكر حلاً، فسيكون أمامنا تفوق انساني عظيم من

خلال الشعر في كسر قيد عصر بأكمله وقذف الناس الى عصر طويل مقبل، من خلال تجديد وانعاش مستوى اللغة بالشعر وهو لغة ايضاً، ولكنه لغة مستحيلة كما يقول كير كغارد.

طاقة الشعر

إذا استعرنا مخطط جاكوبسن لتحديد العلاقة بين الرسالة والمرسل فسنجد ان كل الاحتمالات (الخارجية والفوقلغوية والتعليمية والصوتية والانفعالية) التي حددها بين المرسل والرسالة تذهب في طريق واحد يتبدد او يستهلك في غايته. أما الجهة التي تذهب فيها الرسالة الى المرسل نفسه فإنها تدور وترجع الى أصلها وهي ما يسميها جاكوبسن بـ (الشعرية)، أي أن موضوع رسالة الشاعر هو الرسالة نفسها وبذلك تكون غير نفعية وغير موجهة الى جهة تستعملها وتنتهي من استعمالها، وباختصار إن المضمون الشعري لا يتبدد او يستهلك في استعمال لغوي محدد فهو لا يعلم اللغة ولا يوصل خبراً وعلى ذلك تكون رسالة الشاعر متضمنة للوظيفة الشعرية المنطوية على أسرارها وهي غير مبددة.. غير مستهلكة غير ممزقة.

وهذا يعني أن الشعرية غير فانية وهي دائرية خالدة وسط الوظائف المستقيمة الفانية للغة..

ورغم أن جاكوبسن يؤكد بأن مفهوم الشعر يتبدل في كل عصر الا ان الوظيفة الشعرية هي هي، أي أن المرسل يركز على الرسالة نفسها ولذلك يقول

(ان الوظيفة الشعرية تبدى لنا في الكلمة التي نحس بها، ونكاد نلسمها ككلمة وليس كبديل لشيء ما في الواقع الخارجي أو كانهجار عاطفي).

طاقة اللغة محفوظة غير مبددة عكس طاقة اللغة في الحقول الأخرى فإنها تؤدي الى المنفعة والتداول والفهم.. أما طاقة اللغة الشعرية فمحفوظة داخل الشكل الشعري لا تبدل ولا تستهلك..

هل يمكننا إذن وفق هذا الفهم أن نعيد تعريف الشعر لغويا فنقول بأنه اللغة عندما تحتفظ بطاقتها وهل يمكننا أن نعرف الشعر لغويا فنقول بأنه اللغة عندما تبدد طاقتها أو تستعمل طاقتها أو تستنفدها من أجل شيء معين.

يمكننا أن نمضي في هذا الاستنتاج ونقول أن اللغة في الشعر طاقة غير متحولة في حين تكون اللغة في الشعر طاقة متحولة الى نوع آخر فمثلا النشر الخارجي (الموضوعي والعلمي) يحول طاقة اللغة الى العمل والإخبار والتحريض والوصف والنشر التعليمي يحوله الى معارف ومعلومات وهكذا، اما طاقة الشعر اللغوية فلا تتحول بل تبقى متوهجة داخل ذاتها ولذلك يندرج الشعر في التاريخ ويستعصي الشعر على التاريخ لأنه لا يتعاقب ولا يتحول ولا يستنفد بل يبقى شيئا وسط الاحداث والخطابات المنوعة التي حوله.

فمثلا تقف قصائد المتنبي مضيئة في القرن الرابع الهجري في حين ان سلطات واعلام واخبار وقوانين وعادات القرن الرابع الهجري اندرجت في التاريخ.

وتقف قصائد رامبو في القرن التاسع عشر المليء بالاحداث والاعبار..
تقف نضرة مشعة يتأملها انسان في نهاية القرن فيجدها طازجة قوية مليئة
بالحيوية.

هل يعني هذا أن أي رسالة يكون موضوعها الرسالة نفسها (لا تأخذ
موضوعها مما حولها ولا تدل عليه).. هل يعني انها يجب ان تكون رسالة شعرية
بالمعنى المتعارف عليه او لنقل نصوصا شعرية؟

بالتأكيد كلا.. لأننا عندما نتحدث عن وظائف اللغة ونجد أن إحدى
وظائفها هي الشعرية (لأن مضمون الرسالة أو اللغة هو اللغة نفسه وليس ما
تدل عليه) فهذا امر مختلف تماما عن حديثنا عن فن الشعر الذي هو الإجراء
الفني للغة وليس غايتها فقط.

ولنقل بصورة أدق ان الشعرية هدف لا يتحقق الا بالفن أما الوظيفة
الشعرية فأمر يمكن أن نضعه في الغايات او النوايا الشعرية التي قد تنجح أو لا
تنجح في تحقيق ما تذهب اليه.

هذه المقولة تنسف بالكامل فهم (الذاتية واللغوية والغموض) للشعر وتحلها
حلا معقولا لأن من طبيعة الرسالة التي تعالج فيها موضوع الرسالة نفسها أن
تكون ذاتية لغوية غامضة بعض الشيء.

لابد من الإشارة هذا المفهوم لأن خلطا كبيرا يحصل دائما بين الوظيفة
الشعرية والوظائف الأخرى (الاجتماعية، السياسية، التعليمية، الانفعالية،
النفعية.. الخ) التي تندرج ضمن الوظائف الموضوعية الاستهلاكية للغة.

لا أقصد هنا مطلقاً عدم انفتاح الغاية الشعرية للغة وهي في طريقها الى التحقق على هذه الوظائف ولكننا يجب ان لا نطالب الشعر بأن يخضع لهذه الوظائف فتتحرف الغاية الشعرية وتصبح تابعة لوظيفة اخرى.

لا نستطيع هنا أن نحسم أمراً ونقول بأن ما يكتب من شعر يجري في هذا المجرى ولكن الشاعر وهو يصنع من نفسه شاعراً حارساً لعظمه الشعر ولنقائه وقوته يزداد وعيه الى درجة من هذا النوع لا تسمح له ان يكون تحت مطرقة الغايات الأخرى ثم تابعا ذليلاً لها.

غسل الكلمات

المفردة في الشعر القديم مغيبة الهوية تركض باتجاه المعنى الذي اقترح لها اعتباراً ذات يوم، تكرر ما خلقت من أجله ولذلك فهي أداة استعمال وأداة توصيل لا أكثر ولا أقل.. المفردة في الشعر القديم لا شخصية لها.. حيث المعنى سيد الموقف.

واذا افترضنا أن اللغة تناظر الحياة في تكوينها وعفويتها وقوانينها الداخلية لأنها تنشأ من نمو الحياة وتطورها فلماذا لا نعد المفردات (الكلمات) هي الكائنات الحية في هذه الحياة وان لكل منها استقلاله وشخصيته فهي مثل أنواع النباتات وأنواع الحيوانات وأنواع الاحياء الجهرية في الحياة التي نعيشها لها حياة خاصة وخفية لا نرى منها في أحيان كثيرة إلا ظاهرها وأن لها علاقات ببعضها هي علاقات تعايش وتحارب ونقض وبقاء.

في الحياة اليومية الاستهلاكية يمكن أن تعمل اللغة كأداة توصيل وتفاهم حيث تضحى الكلمات (الكائنات الحية) بحياتها وشخصيتها ونبضها من أجل أن يتفاهم الانسان مع الانسان وان يتواصل هذا التفاهم. فهي، أي المفردات، لا تقبل بمثل هذه التضحية طوعية بل يرغمها الاستهلاك على ان تكون هكذا.. لكن الادب هو الذي ينصف هذه الكائنات وعلاقاتها ويعيد لها الاعتبار، والشعر هو اكثر اجناس الادب حرصاً على عدم التبديد بالكلمات (المفردات) وعلاقاتها فهو يغسلها من الاستخدام اليومي الروتيني الذي مسح شخصيتها ودمرها ويعيد لها الاعتبار والقوة.. يضعها في استخدام جديد يوحي ان الحياة (الحياة اللغوية) كلها مجسدة في هذه المفردة ويضعها في علاقة غير عادية.. غير متوقعة يتخذ لها مكاناً جديداً ويجلسها فيه ولهذا يصبح النص الشعري مدهشاً لأنه:

١- أعطى معنى جديداً للمفردة.

٢- وضعها في علاقة جديدة. وهكذا تتجدد اللغة مما يسبب في تجدد حياة

الانسان وإنعاشها وتوترها وتطويرها.

العلاقات اللغوية القديمة في الشعر والنثر علاقات محددة أو مصنفة بلاغياً حيث

لا خروج ولا تدافع ولا تسلح ضد البلاغية بل اجادة وسبك لها، ووضعها

في قوالب جامدة.

ويأتي كساد المفردات وعلاقاتها في الشعر القديم من صرامة النظام اللغوي

والعقلي الذي سجن داخله الروح الانساني وكنها وهكذا تأتي الرؤية كضرورة

جذرية لتحرير الشعر والعقل من قواهما السلبية هذه، والرؤية تتضمن شيئاً لا

تفصح عنه الحياة العادية الاستهلاكية، شيئا خارقا للعادة، شيئا استثنائيا ومفاجئا يتضمن بالضرورة وضع المفردات والعلاقات في صيغ جديدة.

لقد تبنت البنيوية دراسة العلاقات بين المفردات بكونها حقيقة اللغة وجوهرها فاللغة في نظرها علاقات وليست مفردات وهكذا اهتمت الدراسات الالسنية الحديثة بالعلاقات اللغوية (الصوتية والصرفية والبلاغية والاسلوبية) وتوصلت الى نتائج في غاية الاهمية في هذا المجال لكنها بالمقابل اهملت وجود الأشياء اللغوية أي المفردات وعدتها مجرد قطع شطرنج يمكن ان تكون خشبا او حديدا او عجينا او طينا لا فرق، المهم في ذلك هو ان لعبة الشطرنج وبالتالي لعبة اللغة تخوض وفق قوانين داخلية معروفة وقد كشفت عنها فعلا في نظريات متعددة كان اهمها نظرية شومسكي التوليدية التي اعطت تصورا مقنعا عن قوانين اللغة التوليدية والتحويلية.

لكن المفردات ظلت بمنأى عن البحث اللغوي الشامل ثم تخصص به فرع اسمه علم الدلالة.. ولم تتضافر علوم اللغة مع علوم الدلالة لظهار تصورات مقنعة عن اللغة بصورة عامة واللغة الشعرية بصورة خاصة.

لكن الشاعر وهو يخوض في دراسته كل هذه العلوم لا يمكن له أن يتقيد بها بل عليه دائما أن يفهمها ويهضمها ثم يخرج ويجعل من قوانينها الصارمة في حرج دائم.

إن عدم انصياع الشاعر لعلوم اللغة لا يعني عدم دراسته وفهمه بل العكس هو الصحيح فالخروج الحقيقي الواعي يتم بعد الدراسة والتقصي، الكثير من الشعراء لهم سليقة فطرية للخروج على القانون وهذا شيء أساسي ومهم

ويجب ادامته حتى وهو يخترق ويفهم طبقات المعارف التي تخص اللغة بمعنى أن العفوية وعادة الخروج على السياق يجب ان تنتشط أكثر عندما ينتقل الشاعر من مرحلة الأمية الثقافية إلى مرحلة التسليح بالمعرفة.. وهذا يفتح أمامنا باب النقاش واسعاً وكبيراً.

فاذا كان الشاعر كبير الموهبة قليل الثقافة يحتاج الى قدر معين من العفوية والفطرية.. فان الشاعر كبير الموهبة كبير الثقافة يحتاج الى اضعاف هذا القدر من العفوية والفطرية لأنه مضطر دائماً الى تدوين هذه الكتل المعرفية بالكثير من العفوية والخروج الدائم عليها.

وهنا يمكننا أن نحل الاشكال السابق ونقول:

إن الشاعر الجيد المثقف هو اكثر عفوية وفطرة من الشاعر الجيد غير المثقف لانه تسليح وهو يخترق الثقافة بالكثير من العفوية والفطرة حتى يكون جيداً أو حتى يحافظ على طراوة موهبته.

وهذا يعني أن الكثير من الشعراء الجيدين غير المثقفين يخافون من المزيد من الثقافة لانهم يشعرون بأن ذلك سيتطلب منهم فطرة أعمق وأخصب مما هم عليه الآن.

وهذا التحليل نفسه يلقي الضوء على أن الشعراء الجيدين الذين ضعفت مواهبهم الشعرية بعد المزيد من الثقافة هم شعراء يحملون قدراً محدوداً من العفوية والفطرة لا يتحمل هذا القدر من الثقافة والمعرفة ولذلك تحطمت مواهبهم تحت هذا الثقل.. إنهم لم يقدرُوا حجم موهبتهم فخسروها ولا أقول كسبوا المعرفة والثقافة لأنها ليست بديلاً عن موهبة الشعر التي هي اعظم كثر

يعثر عليه الانسان في حياته ومن الجريمة حقاً أن يبددها بهذه الطريقة أو بطرائق أخرى كثيرة.

وعودة الى سياق الموضوع نرى ان الشاعر الحقيقي هو الذي يتنظر الى اللغة (مفردات وعلاقات) بطريقة اخرى ولا يهادن في ذلك إذ ان عليه دائماً أن يقول كلاماً مدهشاً جديداً غريباً لم نسمعه من قبل.

الشعر والكلام

إذ عدنا إلى تفريق (دي سوسير) الشهير بين اللغة باعتبارها نظاماً اجتماعياً والكلام باعتباره إجراءً فردياً داخل هذا النظام الاجتماعي فسنجد ان اللغة تسكن وتنطوي على نفسها في الكتب والقواميس والقواعد اللغوية اما الكلام فيتحرك في الشارع والمعمل والبيت قوياً نشطاً.

أما الشعر وهو إجراء فردي خاص داخل الكلام (الكلام هنا لا يعني اللهجة). فمشكلته تكمن في أنه كان جزءاً خاصاً أو ذاتياً داخل الكلام وهكذا كان الشعر القديم، أما الشعر الحديث فقد ظهر بعد أن ظهرت الطباعة التي أشاعت الكتاب والكتابة بين الناس وأصبح بالامكان قراءة الشعر في كتاب وعدم سماعه وهكذا ظهرت الكتابة التي هيأت لظهور الشعر الحديث وبدأت تفصل الوظيفة السماعية للشعر عن نظامه.

إننا هنا امام مفارقة جديدة.. الشعر القديم يرتبط بالكلام المحكي أو المسموع ولذلك ينتشر وفق تطابقه مع ذائقه الكلام المحكي في ذلك العصر

ويحتجب عندما تختفي هذه الذائقة.. والشعر الحديث يرتبط بالكلام المكتوب الذي يقلل عادة من أهمية تطابقه مع ذائقة الكلام الشائع في عصر معين، انه يحفر في مفصل الكتابة نفسها (اللغة وهي مكتوبة).

ويعتبر التحول في اعتماد الشعر على الكتابة اهم التحولات التي أدت فيملا بعد الى قلب وظيفة الشعر بكاملها والى تغير ستراتييجي في أهداف الشعر حتى أن الشعر الشعبي هو الذي حافظ على اتصاله بالكلام للتداول ولم يتصل بالكتابة (من حيث الجوهر)، وبذلك أصبح هناك، دون قصد، نوعان من الشعر احدهما يبتكر نفسه ويجدها وينفعل بها من خلال الكتابة والآخر يعوم على سطوح اللغة او الكلام باعتباره أحد اشكال تمفصلها مع المجتمع.

ان الوظيفة السماعية / الآثارية / الجماعية للشعر القديم او الشعر الشعبي تختلف كثيراً عن الوظيفة البصرية / العميقة/ الفردية للشعر الحديث وبذلك نجد أنفسنا أمام تجنيس جديد يقضي باعتبار احد النمطين شعراً والآخر لا شعر. وهناك تكمن خطورة جديدة تشيع أشكال تذوق وتبدل قد يطرح خارج المفهوم الأدبي نفسه في منطقة الصيرورة الانسانية كلها.. أي من الادب الى الوجود الانساني ذاته.

لم ينجز الادب القديم نمطاً جذرياً ساخناً من الادب بل عجل في تحولات اسلوية كثيرة ناتجة في حقيقة الامر عن الوعي الشقي للكتاب امام عصور لا تستجيب لتفتح ذواهم الفائرة العميقة القلقة.. ولم يكن نتائجهم ناتجاً عن تبديل البنية الذهنية لهم بحيث تنتج بى أدب جديد.

اللغة أفقية مشتركة بين الناس والاسلوب الكتابي عمودي يشمل داخل الكاتب وأعماقه، فاللغة اذن تاريخ علم نازح من الماضي أما الاسلوب الكتابي/ الشعري الحديث فقفزة فردية داخل هذا التاريخ العام ومحاولة او محاولات لرحلة بنيانه وانعاش تواتره الرتيب.

التاريخ الادبي القديم على هذا الاساس تاريخ بطيء مضجر تتقافز فيه تغيرات غير منهجية في المضامين والاشكال وفي الاجناس الأدبية أما التاريخ الادبي الحديث فهو تاريخ متسارع وهو ليس تاريخا تطوريا بل هو تاريخ خلقي ابتكاري لا يتناسل وفق منطق السلالة ولذلك تبدو محاولات خلق آباء وأجداد وأصول في الادب الحديث عملية إسقاط من الادب القديم.. فليبتكر في الادب الحديث فرد لا أب ولا ابن له.. إنه صانع ماهر وحسب. أما منطق السلالات الذي اشاعه الادب القديم فيبدو انه واحد من معوقات قوة ونفوس وجمال الادب الحديث.

تنشيط اللغة عن طريق الشعر

بعد ان يجهد البيريس (الناقد الفرنسي) نفسه كثيرا في ايجاد تعريف دقيق للشعر في ضوء خروجه الدائم عبر سياقات اللغة وبعد ان يقيم تعارضا حادا بين الشعر الذي هو المخاطرة دائما والنثر الذي هو ما يحاطر ضده دائما.. بعد كل هذا ينتهي الى القول بما يلي (إنما الشعري هو ما لا تستطيع اللغة التعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مخاتلة، تمردا، نضالا ضد اللغة).

كيف إذن يمكن التوفيق بين الجملتين التاليتين (الشعر يعبر عنه باللغة)
(الشعر هو التمرد ضد اللغة)؟ قد يكون مفهوم الانزياح الذي اقترحه كوهن
نوعاً من الحل ولكن حله هذا يفترض لغة قياسية (غير موجودة) يتم الانزياح
عنها ليتكون الشعر ولأن الكلام اليومي الذي نتداوله يتضمن انزياحاً عن اللغة
القياسية لذلك يمكن القول أن الانزياح الشعري يتداخل مع الانزياح الكلامي
اليومي الاستهلاكي مما يشوش الصورة نوعاً أو يفتح تلاقياً مخصصاً بين الشعر
باعتباره صوبة لغوية عالية وباعتباره كلاماً يومياً عادياً.. ولذلك يتراجع حل
كوهن لاعتماده المطلق على الانساق البلاغية (في القياس والانزياح) وتتقدم
أمامنا اقتراحات جديدة لتعريف أو لمحاولة القبض على تعريف الشعر.

إن المشكلة القديمة البائسة التي تدور حول العلاقة بين الشكل والمضمون لا
تشكل سوى محطة صغيرة يمكن أن نقف عندها لنغادر بعيداً، فلقد دأبت
الدراسات التقليدية للشعر على ترديد جملة ((فقيرة وباهتة)) تقول بأنه لا يمكن
فصل الشكل عن المضمون ثم إن الشعر هو ما يتعادل أو يتوازن فيه الشكل
والمضمون، وهو حل توفيقى سهل وبارد ولا يحتاج إلى عناء والحقيقة هي أن
عناصر الشكل معروفة ويمكن أن نحددها ونحدد وظائفها وكذلك يمكن أن نحدد
عناصر المضمون ودراستها، ولكن النشر والنشر الأدبي على وجه التحديد هو
الذي يفترض توازناً بين الشكل والمضمون أما النشر العلمي فيغلب المضمون
على الشكل لأن الشكل أداة لتوصيل المضمون الدقيق. لكن الشعر وحده هو
الذي يتفرد بأرجحية الشكل على المضمون فالشكل يتقدم المضمون أهمية
وبالشكل أولاً يمكننا أن نقيس مدى تقدم أو تراجع القصيدة فنياً.

ان الشكل هو الذي يحدد المسارات المضمونية للقصيدة وهو سيد الحركة والغاية التي تسعى لها القصيدة فكلها عتلات تجربها حركة الشكل القوية. إن خلع الطابع الشيء الملموس للشكل يحدده أو يقيد به مضمون محدد اما حقيقة الامر فهي ان الشكل يمثل منهجاً نستطيع من خلاله القيام بعملية تمثيل لأي مضمون مهما كان.

تتكون اللغة من عناصر ترتبط بنسق معين يجعل من اللغة شكلاً لا جوهرراً ولذلك يكون الشعر عملاً او شغلاً في هذا النسق أي انه عمل في الصورة لا في الجوهر، وهو لذلك شكل في الشكل او ميتاشكل، وهو غير الشكل اللغوي ولذلك يحق لنا أن نسأل أين ذهب الجوهر إذن؟ أين هو جوهر الشعر كيف يتحقق؟ إن الجوهر موجود في العناصر لا باعتبارها لغة بل باعتبارها موجودات خارج اللغة (أشياء، مدركات.. الخ) وهذا يتطابق مع الجوهر الفيزيائي المعروف، فأين الجوهر الشعري لا الجوهر الفيزيائي؟ أعتقد أنسج في تحقق الموجودات بصورتها الشعرية، ولأن هذا يتحقق باحتمال ضعيف وينتمي الى المستحيلات في عمومته لذلك يختبئ الجوهر الشعري في نفوسنا أشبه بالوهم الكامن الجميل الغريب المدهش. وهكذا بعد هذه الملاحظة يمكننا أن نقول بأن الجوهر الشعري يكمن في الشاعر لا في الواقع ولا في القصيدة وجوهر الشعر هذا بندول يترنح بين الشاعر وبين ما يكتبه، أما متى يهدأ فهذا ما يستطيع عليه الموت وحده وأعني موت الشاعر.

لقد قامت الكتابة باختزال اللغة وبقص ترهلاتها واستفادتها الشفاهية المعقدة، ثم قام الأدب (داخل الكتابة) باختزال النمو السريع والمركب لأنسجة

الكتابة وقام الشعر على وجه التحديد بالدور الأخير وهكذا يبدو لنا الأمر مثل هرم تفرز قاعدته العريضة اتجاها مستندقا نحو القمة والقاعدة العريضة هي اللغة اما القمة فهي الشعر. ان الشكل الشعري يتوهج هناك باعتباره كتلة من الرموز والاشارات ويحاول أن يكون (ميتاشكل متعالي) للغة. إن ان تنقية اللغة بهذه الطريقة وإحالتها الى نسيج موسيقى إشاراتي هي محاولة تطهيرية لعقل الانسان أيضا وضرب من التفتيت الدائم لكل الثوابت البلاغية وغير البلاغية التي تعتمد عليها اللغة.

إن المحاولات المتكررة من الشعراء الكبار لإنجاز مستويات جديدة من الكتابة هي بالتأكيد المحاولات الوحيدة التي تنقذ الشعر من سقوطه المحتمل اذا ما نمط أو ظل محصورا بمستوى واحد لذلك فإن القفز بالكتابة من مستوى الى مستوى أعلى لا يعني فقط الرقي العقلي والروحي بل هو تشذيب للغة وهكذا يحول الشعر اللغة الى نص مفتوح بل وتتحول الآليات الشعرية إلى معاول لفتح الشغرات في جدار اللغة لكي تنفس وتستمر في الحياة.

إن نحت اللغة (عن طريق الشعر) لا يعني تقليل المفردات المستعملة في الشعر بل يعني غسيلا دائما للمفردات الثابتة المنهكة الاستعمال ثم يعني نقلا للمفردات المتكررة إلى سبل استعمال جديدة وحفزا للمفردات الجديدة للتداخل في اللغة السائدة وهكذا تفتح اللغة واذا ما انفتحت فان العقل سيتفتح أيضا وتفتح معها الحياة كلها، لقد زاد الشعر سعة الحياة مثلما زاد سعة العقل وسعة اللغة وهذه هي وظيفته الأولى بامتياز.

إذا كنّا قد استبعدنا الواقع أو ذات الشاعر باعتبارها مقر تحقق جوهر الشعر فلا بد لنا أن نقول بأن القصيدة هي شكل تحقق هذا الجوهر، هي ظهوره وهكذا تلعب اللغة دوراً غير عادي في الشعر فهي ليست مقابلات لفظية لامور واقعية أو نفسية أو مشاعرية داخل وخارج الشاعر وأن اللغة في الشعر ليست دالات لمدلولات نجدها في القاموس أو نجدها في انفعال ومشاعر الشاعر.. إنها هنا بالضبط كيان آخر مستقل. يقول جاكوبسن (ولكن كيف تتجلى الشعاعرية؟) إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها ككلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد امارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة) إن اللغة أساساً عالم مستقل عن الواقع ولكن اللغة تقيم مع الواقع علاقة نفعية برغماتية كبيرة اما الشعر فهو لغة مستقلة داخل اللغة يفصل بخطوة واحدة عن اللغة وبخطوتين عن الواقع ولذلك فإن علاقته باللغة والواقع علاقة تضاد وجمال وعدم خضوع. ان الشعر هو انفراط اللغة والواقع من خيوطهما واشتباك خرزهما من جديد واقتراح انتظام آخر لهما.. لقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة وأصبح عادياً لأنه لم يضع بينه وبينها مسافة وقد اندرج الشعر ضمن معطيات اللغة لأنه أراد أن ينسخ الواقع فكان جزءاً ميثاً منه.

إن الشعر بوصفه منطقة الخطر في الوعي ومنطقة الشرارة في اللغة والواقع يستعيد قوته الآن بطريقة فهم جديد قد تبعده عن ما كنا نسميه شعراً في الماضي حيث الوقت لا يسمح باعطاء مثل هذه الوظيفة للشعر انذاك.

إن ما طرحناه هنا لا يمثل محاولة عزل الشعر عن الواقع أو عن اللغة بل يؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية للشعر من ناحية ويحاول أن يقدم خدمة كبيرة للغة والواقع معاً لأن (تلوثهما) بالشعر سيتيح لهما إمكانية رائعة لنشاط جديد. لحركة مغايرة.. هزة في خلاياهما ولانبثاق جديدة لهما. يسعى الشعر إذن، في النتيجة، الى تنشيط اللغة والواقع لا إلى الانعزال عنهما.

قصيدة النثر

عودة الى جوهر الشعر وتقدم نحو فضائه

لم تتحقق ثورة الشعر الحقيقية الا عندما ترك الشعر أسطوله الموسيقي الجبار ومعداته البلاغية الإطنابية ونزل يخوض داخل النثر يأخذ منه الايقاعات الصغيرة التي لا تنتهي والمواضيع البسيطة التي تخفي داخل أمواجها كسر المطلق وتوترات الوجود ، وهكذا التمع الشعر من جديدات في طيات النثر بلمعان أخاذ ومثير ، لقد نزل الشعر من أبراجه التي كانت ترفعها عتلات الوزن والبلاغة والفقه اللغوي والمضامين خاصة والتي جعلت من الشعر شيئاً بعيداً عن الحياة وعن حركاها .

لكنه مع مجيء قصيدة النثر في منتصف القرن التاسع عشر ترك الشعر هذه الابراج وأصبح الشعر فناً نثرياً وأطلق على نصوصه قصائد النثر رغم أن التسمية الدقيقة لقصيدة النثر هي (الشعر في النثر) لأن هذه القصيدة تأخذ مادتها من النثر حيث البساطة والمواضيع العادية والايقاع البلاغي البسيط (بدلاً من الايقاع الموسيقي الصارم) وترك الاسلوبية الفخمة المتعمدة .

إن عودة الشعر الى النثر هي بداية دورة ثانية للشعر بعد ان نزع الشعر من الملحمة الى الدراما الى الغناء ، فهي هو يدور ثانية في النسيج الملحمي التائه للنثر والحياة اليومية ويلتقط منها بعد رفعته الغنائية إلى الاعالي .

ورغم ان قصيدة النثر كانت قصيدة غنائية ، في البداية ، لكن ذلك كان
تظهرا أوليا وبدأ الشعر ينهض ثانية من أصوله العميقة .

وبغض النظر عن (قصيدة النثر) و (النثر في الشعر) كان الشعر الحديث
قد خاض أيضاً في مراتب وتيارات إبداعية أبعدته ، مرة أخرى ، عن ثروته
الحقيقية وقد أصبح الشعر وهو في تصاعده الدائم باتجاه شحذ الخيال واللغة
والبلاغة بعيداً عن الواقع (أو النثر بمعناه الفني) .

أليس جديراً بالشعر أو بقصيدة النثر العودة دائماً إلى النثر / الواقع
ليتنشط من جديد أو ليتخصب ببذور الحياة الكامنة في هذا النثر الواقع؟ ألا
بشكل هذا الاجراء تطابقاً حقيقياً بين قصيدة النثر وذاتها بعد أن تغربت عنها
وابتعدت .

العودة الحقة للشعر الى النثر تتضمن إذن عودة الشعر إلى الواقع دائماً في
دورات صعود وهبوط كبرى ، فكلما تسامى الشعر وتصاعد في جماليته وشكله
وتشوقاته العليا وجد نفسه بحاجة الى التزول والتزود بطاقة جديدة من الواقع .
والمشكلة لا تكمن أبداً في الواقع بل بطريقة التعامل مع الواقع، فقد شهدنا ما
أساء لهذا الواقع في التيارات الواقعية والطبيعة الواقعية الاشتراكية والواقعية
الجديدة .. الخ . حيث تحول الواقع الى غاية بذاتها فتحنط الشعر والواقع معاً .

على الشعر أن يدور دورته ويكملها بالتماس مع الواقع ثم الصعود مجدداً
الى المناطق المتعالية حيث رفعة الشعر . إن المذاهب والتيارات والمدارس الشعرية
التي بدت أنها تخاصم الواقع ماهي إلا درجات على محيط الدوائر التي تدور
حول هذا الواقع/النثر الذي كما لو كان مركزاً لها ، وهي تدور هناك بقدر

تعاطيتها السلبي أو الايجابي أو المتشاجن أو المتداخل مع الواقع ، وهي وان كانت بعيدة الى هذا الحد أو ذاك فأفأها تستلم من الواقع شحنات سرية بطريقةٍ او بأخرى ، و إذا ما انقطع مسرى هذه الشحنات السرية فإنها ستكون مجبرة على العودة الى هذا الواقع والعيش فيه والتزود منه بشحنات جديدة تجعلها قادرة على الدوران من جديد في مستويات أبعد ربما .

إن هذا الجدل بين التخصب بالواقع والابتعاد عنه جدل ضروري لادامة حيوية الشعر والنثر معا وخلطهما دائما .

الواقع هو نثر دائم ملقى على الطرقات بلا نهاية وعلى الشعر ان يتجول بين حين وآخر في هذه الطرقات ليلتقط منها الخصب والقوة .

في الواقع (وأعني في النثر) كنوز نيرة لا حصر لها وقد تقع على سطح هذا الواقع وقد تقع في باطنه أو تحت أدمته ، والشاعر الحقيقي هو القادر على التقاط هذه الكنوز وإزاحة التراب عنها وصقلها وتشذيبها وربما إعادة تركيبها من جديد .

النثر وجوهر الشعر

في الكتابة كلها هناك جوهر واحد هو جوهر الشعر (وقد تحدثنا عن ذلك طويلا) وهو كما قلنا سبب أدبية النص أو شعريته فهو يشحن ويؤثر ويهزّ السطح المكتوب ويحوّله إلى قوة واضحة .

والجوهر الشعري لا يخص الشعر وحده أو أشكاله المعلنة (القصيدة، قصيدة النثر ، الترتيلة .. الخ، بل هو موجود في كل كتابة وفي كل

كلام بهذا القدر أو ذلك ، أي انه يختفي ويبتعد ، وحق في الشعر لا يظهر الجوهر على السطح أو تحت أدمة النص مباشرة بل يبدوا بعيداً وعميقاً وباطنياً ، وإذا ما حاولت اللغة فقط التربص بهذا الجوهر واصطياده عنوة فإنها ستبدو ثرثارة متهيجة وكأنها فقاعات صابون متطايرة ، لذلك يصلح هذا الجوهر الباطني العميق لأن يظهر بإيقاعات متساوقة .

إن النثر بسطحة الأفقي هو نثر مهما حاولنا تصنيعه أما باطن النثر فهو شعر ، بل ان اي نثر باطني هو شعر ، فالنثر العميق السري المشحون بقوة الباطن هو شعر يتدفق مثل نهر وما يعوزه فقط هو مهارة التأطير والتشكيل .
و حين ينتقل الشعر خارج حقله فإنه ينتشر أفقياً عن طريق اللغة ويبدوا الانشاء اللغوي ظلاً من ظلال الشعر وقوة من قواه ، ولكنه ينقل مهارة الشعر في اصطياده العميق فقط ولا ينقل العميق الذي هو جوهر الشعر .

أما عندما ينتشر الشعر عمودياً خارج حقله فإنه يتشكل في الخطوط والأصوات والحركات .. وعندما ينتقل الى فنون القول عمودياً نراه يتجسد في حركة الفكرة وتبدلاتها وتراصفها مع السياق اللغوي .

النصوص القصصية والفلسفية والدينية والأسطورية الكبرى مسّها جوهر الشعر عمودياً وجعلها تنقلب على تأريخها الذي خرجت منه ، وهكذا نرى أن قوى العمق الشعري تنسرب حتى لحقول أخرى غير كتابية مثل التشكيل والموسيقى بل والأزياء والطعام والشراب والسلوك .

إن الأعمال العظيمة (في كل الآداب والفنون) لها جوهر شعري يتضح في أمواج سطحها خفيفا ويرقد في أعماقها مكتئباً .. يتوتر قويا في لغتها المتخصصة وتقنياتها ويتناغم مع الفكرة العميقة التي يتحرك بها .

تقول سوزان بيرنار : لقد لاحظ الكثير من ذوي الأذهان المفتحة ان (فن الشعر) لا يكفي لعمل شعراء ، وأن النثر، على العكس، قابل للشعر وان هناك قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر كما توجد أبيات شعرية جميلة تخلو من الشعر

وقد دفعت هذه الرؤية بعض شعراء القرن التاسع عشر مثل بيرتران وبودليير ورامبو و ملارمييه الى ابتكار شعر جديد من النثر لا من الوزن الذي كان ملازما للشعر ، وقد حصل ذلك ليس فقط بسبب ضيق الوزن الشعري وسعة الفضاء النثري بل بسبب الاختلال بين المطلق أو الجوهر الشعري الذي كان يسعى اليه هؤلاء الشعراء وبين الوسائل التي كانت متوفرة آنذاك .

إن هذا الاختلال الذي يظهر دائماً بعد ترسيخ أية مغامرة شعرية هو الدافع الاساس لخوض مغامرة شعرية جديدة ، ولا شك أن هذه المغامرة ستكون موجهة دائماً الى الوسائل التي يكتب بها الشعر والطريقة التي يظهر بها .

لكننا يجب ان نلفت الانتباه هنا الى أن (معنى الشعر) أو (المعنى الشعري) لم يكن هدفاً مباشراً للمغامرة التجديد .. و كانت وسائل الشعر ، دائماً ، هي المعينة بهذا التغيير . وقد يتبع تغيير الوسائل تغييراً في المعنى .. لكن المعنى ظل أبعد عن التغيير .

إن ثورة الشعر الحقيقية تستوجب النظر في تغيير المعنى وفي تغيير المضامين
فليست المضامين متوفرة على قارعة الطريق وليست المعاني هي ذاتها التي نعالجها
في الشعر كما هو شائع بل يمكننا ، دائماً ، ابتكار المعاني والمضامين الجديدة
وجعلها أساس ثورة الشعر . وعلينا التذكر بأن الشعر الحقيقي هو الذي لا
يحتاج كثيراً إلى عكازات البلاغة والموسيقى والهندسة بل هو مكثف بالمعنى
المدهش والجميل والجديد . وهو ما تسعى له قصيدة النثر تحديداً .

خرجت قصيدة النثر من حشود النصوص النثرية ، في منتصف القرن
التاسع عشر ، وعلى أنها وحدة واحدة مركزة ، وتلك المتمتعة بالضغط
والوحدة والاختزال وعدم هدر اللغة .

عرفها (أي. جالور) بأنها (قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية ، موحدة
ومضغوطة كقطعة من البلور تتراءى فيها مئات من الانعكاسات المختلفة) هناك
إذن كلية التأثير والمجانية والكثافة معا والعالم المسور المغلق على نفسه المكتفي
بذاته ، وهناك أيضا الكتلة المشعة المشحونة بحجم صغير بلا نهاية من الإيحاءات
كما تقول سوزان بيرنار .

ولا شك أن قصيدة النثر خرجت من النثر لا من القالب الوزني المعد سلفاً
وهذا يعني أنها خرجت من الحياة لا من الذهن ، خرجت من الواقع لا من نخبة
صناعية اقترحتها على الأوساط الأدبية آنذاك .

ورغم أن انواع قصيدة النثر، اليوم، لا حصر لها لكن سوزان بيرنار
قسمتها إلى نوعين أساسيين أحدهما محافظ والآخر متمرد ، قصيدة النثر المحافظة
أسمتها القصيدة الصورية أو الدورية وهي القصيدة المبنية على التقسيم الى

مقاطع شعرية وعلى التكرار والتنظيم الإيقاعي ، وهنا نرى السيطرة على الزمن واحتوائه من جديد وفرض شكل وبنية عليه عن طريق الإيقاع وذلك بطرائق شبيهة بطرائق شبيهة بطرائق نظم الشعر .

أما قصيدة النثر المتمردة فهي قصيدة إشرافية وهي التي تقطع الجسور من كل أشكال المدة الزمنية (المكان ، الزمان ، الاستنتاج المنطقي) وتحرر نفسها من الزمن وترفضه .

ونرى في هذا الصدد أن الزمن يلعب دوراً مهماً في جعل قصيدة النثر محافظة أو متمردة ، فالالتزام بإيقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة محافظة والخروج على إيقاعات الزمن ومنطقه يجعل منها متمردة ، وهذا يشير ، بصورة أو بأخرى ، إلى ما نسميه (بالإيقاع الداخلي) لقصيدة النثر وهو ليس إيقاعاً وزنياً خارجياً أو داخلياً ، بل هو إيقاع شكلي وبلاغي يعتمد على التكرار والتوازي والتشابه وإيقاع مضموني . يتلاعب بطبقات الفكرة بطريقة مدروسة

إن قصيدة النثر ليست تنوعاً موسيقياً جديداً ، كما كان الشعر العربي مثلاً يتماوج في تنوعاته من العمود إلى التوشيح إلى البند إلى التفعيلة ، بل هي الشعر أولاً دون مداخل موسيقية خارجية (تفعيلة) ودون شكل هندسي موسيقي مرتب (عمودي أو منشطر أو مسطر) ، إنها أول القول والأكثر براءة وحرية ، وينبع الشعر فيها من أغوارها ومن ما تحدثه من مخالفات وتراتيب وتناوبات في الصور والمخيلة والمعنى .

صفات قصيدة النثر

١- الوحدة : تمتاز قصيدة النثر بأنها وحدة متماسكة لا يمكن حذف أية

جملة منها فهي امتداد لقصيدة الصورة في هذا المعنى ، إنها مكثفة صلبة غير هاذية تبدأ من المنبع حتى المصب دون أن تتفرع جانبا فهي بالتالي قصيدة موضوع او رؤية محددة .

٢- الكثافة والإيجاز : تكمل هذه الصفة التي قبلها ، فقصيدة النثر لا

تستعرض قدراتها اللغوية والبيانية والبلاغية ولذلك تحاول تنفيذ المعنى بأقل عدد ممكن من الوسائل اللغوية يمكن ان نقول بأن الاقتصاد اللغوي فيها واضح تماماً ، وأنها قصيدة المعنى .

٣- الخيال المحسوب: ليس الخيال المتطرف او المطب من صفات

قصيدة النثر لكنه الخيال المحسوب والمدرّوس والذي يخدم المعنى ، فالخيال ليس غاية بحد ذاته بل هو وسيلة من وسائل تحقيق المعنى .

٤- المعنى: لا شك أن المعنى هو أساس قصيدة النثر حيث تقوم وحدة

القصيدة عليه وتتم الكثافة والإيجاز لأجله وحتى لا يغيب عن الهدف ولا يتنازل الخيال من أجله ولكي يظهر متمركزاً فيه .

٥- اللازمنية: حيث لا تتطور القصيدة الى مراحل وتذهب نحو هدف بعيد وبالتالي يجب أن لا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار، فهي كتلة لا زمنية وغير كرونولوجية أو تناهية ، ويجوز لنا أن نسميها بأنها بنية أو ذات طبيعة بنيوية ، أي ان قصيدة النثر قصيدة بنيوية بمعنى توقف التاريخ والتطور الزمني والتتابع فيها .

قصيدة النشر

عودة إلى جوهر الشعر وتقدم في فضائه

هل الحاجة الى كتابة قصيدة النشر اليوم حاجة محكمة فقط بالتححر من أعباء الوزن والقافية وسياقات الأخلية التقليدية التي اثارها قصيدة التفعيلة؟ لا أظن ذلك ، ومن المؤكد من أن يذهب الى قصيدة النشر بهذا الفهم سيكتب قصائد نشر ضعيفة جدا.

هل الحاجة اليها هي حاجة للتباهي بالحدائثة والدخول في مناخ الأجيال الجديدة ومسيرة توجهاتها؟

إن من يفعل ذلك يبدو مفتعلا خصوصا إذا كان تقليديا في كتابته للقصيدة الموزونة، لأن المرشح لكتابة قصيدة نشر جديدة هو الذي أظهر إبداعا استثنائيا في الشعر عموماً يمكن أن يحدث مثله في قصيدة النشر.

هل الحاجة الى كتابة قصيدة النشر حاجة ناشئة من قناعة (جديدة) بأن هذا النمط من الكتابة هو شعر حقا؟ إذا كانت كذلك فهي قناعة سطحية لأنها جاءت مقطوعة عن قناعة سابقة رافضة لقصيدة النشر او لعد قصيدة النشر شعراً بالمرّة. كيف إذن تصور الحاجة لكتابة قصيدة النشر؟

لا يمكننا وضع توصيف دقيق لمثل هذه الحالة لكن الشاعر الذي يؤمن إيماناً عميقاً بأولوية الشعر وشموليته وقدرته على تحرير الخطاب الأدبي والفني والعقلي

والأديولوجي هو بالضرورة شاعر لا يسجن الشعر في قوانين إجرائية، وهو الشاعر الذي يعود دائماً بالشعر إلى درجة صفر الكتابة ويصعد به قويا نشطاً ويكون قادراً على فهم العالم شعرياً.. هذا الشاعر المستعد بكل قواه النفسية والعقلية هو الذي يستطيع كتابة قصيدة النثر وينجح في إعطاء نماذج متفردة فيها. لا يمكن لشاعر جذري أن يقبل باشتراطات تكبل الشعر ولا يمكنه، على هذا الأساس، أن يكتب نصاً استثنائياً.

إن قصيدة النثر العراقية، مثلاً، مرت بمرحلتين الأولى بدائية وضعيفة نشأت تحت ظل مجلة شعر وقصيدة النثر اللبنانية وتبنى بعض الشعراء الستينين هذه القصيدة وحققوا بها إنجازاً محدوداً ولكنهم لم يجعلوها ظاهرة شعرية ولم تنتشر أفقياً في الأدب العراقي..

أما المرحلة الثانية فقد باتت في منتصف الثمانينيات على يد مجموعة صغيرة من شعراء السبعينات أولاً ثم أصبحت ظاهرة شاملة بفضل شعراء الثمانينات وفي هذه المرحلة هناك إنجازات نوعية كبيرة في قصيدة النثر، لكن الأمر يبقى متعلقاً بموهبة الشاعر وبفهمه وقوة رؤيته أكثر من الشيوع الأفقي لقصيدة النثر.

إن تعميم ظاهرة قصيدة النثر يحتاج من الشاعر مسؤولية مضاعفة وموهبة استثنائية إذ كيف يمكن له وسط هذا الكم المتدفق أن يكون خاصاً وأن تكون قصيدته بعيدة عن التقليد والنسخ المتكرر الذي بدأت تعج به قصيدة النثر هذه الأيام.

خلاصة القول ان الشاعر المنذور للشعر هو الذي يستطيع كتابة قصيدة نثر استثنائية أما الشاعر المتردد فإنه يكتب قصيدة نثر مترددة أيضاً، قصيدة نثر يسميها هو قصيدة نثر أما عندما يمضي الزمن فإن كلمة (قصيدة) تزول ويبقى (نثر).

قصيدة النثر العراقية الجديدة وجذورها القديمة

لقد بدأ الشعر العراقي القديم مع الشعر السومري وهو شعر عكف المختصون بالسومريات وعلى رأسهم العالم الكبير صموئيل نوح كريم على دراسته وتوصلوا الى انه شعر يخلو من الوزن والقافية.. وهذا صحيح الى حد بعيد باستثناء ما نلمحه من إيقاع وزني سببه إيقاع اللغة السومرية المقطعية الذي يسود الكلام العادي أو النثر الادبي او الشعر.. أما الشعر فلا أوزان أو إيقاعات خاصة به فهو شعر غير موزون وغير مقفى وقد استعملنا نحن في عصرنا الحاضر لهذا الوصف اصطلاحاً درجنا عليه وهو (قصيدة النثر).. أي ان الشعر السومري كان قصائد نثر استعاضت عن الموسيقى العروضية بتقنيات التكرار والمقابلة والوصف والتشبيه.

ثم جاء الشعر البابلي الذي كان موزوناً وتنتظمه تفعيلات مفتوحة او حرة ولكنه لا يلتزم بالقافية في نظام ثابت فالقافية فيه مرة معدومة تماماً ومرة كما في الشعر الحر ومرة عمودية ومرة قرآنية وذلك بالاعتماد على حروف الإطلاق

وليس على حروف الروي وهكذا.. أي باختصار شديد كان الشعر البابلي ممثلاً تماماً لما اطلقنا عليه في عصرنا الحاضر بقصيدة (الشعر الحر).

ثم ظهر في العراق الشعر العمودي الذي أرجح أنه نشأ من احتمال انتظام الشعر البابلي في قافية صدر وعجز او قافية بين كامل تتكرر بانتظام.. وهناك ما يؤيد هذا.. ثم أصبح العراق موطن الشعر العربي العمودي في العصر العباسي وكانت هناك إشارات كثيرة تشير الى العراق في العصر الجاهلي.

هذا ما عثرت عليه في تاريخ الشعر العراقي القديم أما في زمننا المعاصر وعندما فصلتنا قرون عديدة عن ذلك الماضي العريق فقد بدأت ثورة الشعر الحديث بتحطيم بنية الشعر العمودي ونشر تفعيلاته بالطريقة التي اسميناها (الشعر الحر) مع ترك الحرية لترتيب القوافي حسب مقتضيات القصيدة وحاجة الشاعر لذلك. أي ان الشعر تحول من عمودي الى موزون غير عمودي (شعر تفعيلة) وبعد هذه الثورة الشعرية بدأ التفكير جدياً بالتخلي عن الوزن والقافية والاعتماد على جماليات وتقنيات الشعر المجردة عن الايقاع.. وهكذا نشأت قصيدة النثر أي ان الشعر العراقي الحديث شق طريقه كما يلي (الشعر العمودي ثم الشعر الحر ثم قصيدة النثر) وواضح ان هذا الطريق هو عكس الطريق الذي مضى فيه الشعر القديم الذي بدأ من (قصيدة النثر ثم الشعر الحر ثم الشعر العمودي) وبكلمة اخرى ان الشعر العراقي رجع الى ذاته والى تكوينه الأصلي بعد هذه الثورات الشعرية..

أي ان الثورات الشعرية كان هدفها ارجاع الشعر العراقي الى اصله.

صحيح ان الشعر الحديث المتمثل في (قصيدة النثر) اكثر غنى وخصوبة من (القصيدة السومرية) ولكن توصيفهما واحد.. ومع كل هذا فاني لأجزم ان كل من يقرأ الشعر السومري الغنائي (على وجه التحديد) اليوم فإنه يجد أنه في صلب ماندعو له من حداثة شعرية هل هذا يعني ضمناً اننا نعود الى قلب وشحنة تراثنا دون أن ندري احياناً؟

ثم ماذا تعني هذه الدورة: من قصيدة النثر واليها، إنما تعني رحلة الشعر خارج ذاته وعودته اليها مخصباً وهو ما استفقت بمناقشته في بحث كنت قد نشرته عام ١٩٨٦ اسمه (فينو مونولوجيا الشعر).

هذه الحركة في واحدة من معانيها تشير الى سر الحياة وابقاعها الدائري او الحلزوني.

أعتقد أن المسيرة المعاكسة التي سلكها الشعر الحديث لا تعني تراجعاً بل تعني عودة إلى الحرية فبعد ان تعسفت الموسيقى كجنس فني خارج الشعر في تكيل الشعر وحولته الى شعر تفعيلة وبعد ان تعسفت الهندسة عن طريق التناظر فخلقت من شعر التفعيلة شعراً عمودياً جاءت ثورة الشعر الحديث لتزيل تعسف الهندسة أولاً ثم تعسف الموسيقى (والهندسة والموسيقى يشتركان بجوهر رياضي واحد) ..

إننا لو فتحنا دلالة هذه الحادثة فساقول أن عودة قصيدة النثر العراقية فيها دلالة كبيرة على مستوى الشعر الإنساني كله، فقد كانت قصيدة النثر السومرية (الشعر السومري) شيئاً فريداً ولا نظير له في ذلك العالم القديم فهل ستكون قصيدة النثر العراقية الحديثة شيئاً فريداً؟

قصيدة الصورة(*)

لم يكن تعريف الشعر عصياً ذات يوم كما هو حاله الان، إذ أن تعدد المدارس والطرق والأنواع الشعرية وتساعد الولوج الهائل في التجديد والمغايرة جعل من الشعر كماهية وكجنس أدبي أمراً محيراً فكلما ترجّحت طريقة شعرية معينة لتمثيل الشعر كله قطعت عليها الطريق أخرى وأشاعت الشك والقلق فينا من جديد، وهكذا أصبح الشعر قطعة سيفسء تتعاش في جنباً الى جنب كافة الالوان والأشكال، وكذلك فان عدوى الأجناس الأدبية الأخرى بالشعر مكّنه من أن يحفر سواقيه السرية فيها ويلتمع هنا أو هناك في قصة قصيرة او رواية او حوار مسرحي أو مقالة ادبية أو نقد أدبي، حتى ان التجديد الحديث لرواد المدارس النقدية المعاصرة بات يؤكد على ان شعرية النص الأدبي هي الكفيلة بوضعه في خانة الادب أو في خانات أخرى. بل أن الشعر بدأ يستبطن أحياناً نصوصاً من حقوق لا أدبية ليجعلها أكثر مرونة وأكثر وقعاً وأكثر قبولاً وليكسر الجدية الصارمة التي توحى بها حقوق الفلسفة أو الاجتماع أو النفس أو الاقتصاد أو السياسة، وهكذا ازدادت المشكلة تعقيداً وأصبحنا الآن بانتظار حل جدي يحاول على الاقل تفسير العدوى الرهيبة التي يمارسها الشعر لجميع فنون القول والكتابة ويقلل من حيرة المتلقي او الدارس، وفي ظني أن الدراسات

(*) نشر هذا البحث بعنوان (مدخل نظري لقصائد الصورة) في صحيفة القادسية ١٥-٢٢/٨/١٩٩١.

الالسنية والبلاغية والأسلوبية الحديثة لم تستطع حل المشكلة جذرياً بقدر ما حاولت من مداخل جديدة توصيف (الشعرية) و (الشعر) من الخارج دون ان يتطرق ذلك كثيراً إلى الجوهر العميق للشعر.

لكننا قد نستطيع أن نقرب الصورة التي تحدثنا عنها إذا استعنا من الفلسفة مقولة (الجوهر والعرض) وحق لنا اعتبار الشعر جوهرًا والقصائد هي الأعراض المتغيرة القلقة المتحركة لهذا الجوهر، فلو أننا تصورنا كرة فان مركز الكرة سيكون هو جوهر الشعر وان سطحها المدور القابل لأن تمتد عليه آلاف بل ملايين الخطوط هو الأعراض الشعرية بما يتضمنه الشعر من قصائد وأنواع أنماط مختلفة وهكذا تغدو هذه الأنماط الشعرية طافية على السطح متحركة قلقة متوترة بينما جوهر الشعر أو الشعر بذاته يمدّها بالكثير من القوة والتنوع.

وإذا تجاوزنا التقسيم التقليدي للشعر (ملحمي، درامي، غنائي) وذهبنا إلى تقسيم فيزيائي بسيط للقصائد الشعرية فإننا سنجد القصائد عمومًا على الشاكلة الآتية (قصيرة، متوسطة، طويلة) والقصيدة القصيرة التي يندرج موضوع بحثنا فيها تحت غط من الأنماط الشعرية الموهلة في القدم ان لم تكن أقدمها على الإطلاق فقد ارتبطت بالغناء الذي كان رحم الشعر وارتبطت بالامثال والحكمة والطقوس السحرية والأسطورية والدينية ويمكننا ان نعتبر مجموعة الامثال السومرية التي نشرها أدوارد كيراً عام ١٩٣٤ أقدم حاضنة شعرية لهذا النمط من القصائد القصيرة جداً والذي يتضمن التماعات لا يزيد حجمها على السطر الواحد وكذلك الامثال البابلية والمصرية وسفر الامثال بكامله في العهد القديم، والقصائد الغنائية والعاطفية والصوفية لجميع شعوب الشرق القديم.

وفي العصر اليوناني ظهرت (الابغراما) وهي مقطوعة شعرية قصيرة فيها التقاط أو وصف لظاهرة خارجية محددة أو منقوشة (الابغراما تعني النقش) ويتم وصفها مجردة دون تدخل ذات الشاعر بل انما تصف الخارج بموضوعية وظهرت (الغنوما) وهي أبغراما ذاتية يتجه فيها الوصف نحو تدخل العقل ولذلك فهي تتضمن أحكاماً أخلاقية وأمثالاً سائرة وحقائق عامة.

وفي الشرق الوسيط ظهرت أنواع من القصائد القصيرة في الصين واليابان من خلال الأغاني الشعبية مثل التانكا وهي القطعة الشعرية الخماسية والهايكو وهي القطعة الشعرية الثلاثية.

وبالإضافة إلى القصائد القصيرة المكونة من بيتين أو ثلاثة ظهر عند العرب ما يسمى اصطلاحياً بـ(بيت القصيد) الذي هو بؤرة القصيدة ومركز ثقلها ثم ظهر نمط غنائي قصير ذو جرس موسيقي رثان هو الدوبيت.

وتشكل الشطحات الصوفية النثرية والمنظمة في التراث العربي نمطاً مذهباً من القصائد القصيرة المشعة لما تحتزنه من توتر وتوقد عاليين وتكاد (المواقف والمخاطبات) للنفري تشكل ذروة هذا الشطح أو صيغة عالية من صيغه الفنية وفي أوروبا ظهرت أنواع غنائية قصيرة من الشعر كانت على تماس مباشر أو غير مباشر مع الموشحات الأندلسية.

أما في العصر الحديث فقد شاعت أنماط كثيرة من القصائد بدءاً باشراقات رامبو وانتهاءً بقصائد رينيه شار وقد حفل الشعر العربي الحديث بأنماط عديدة من القصائد القصيرة يصعب حصرها في دراسة كهذه.

ويكاد يجمع النقاد بأن أول محاولة فنية دقيقة ومقصورة يجعل القصيدة القصيرة مركزة على الصورة هي قصائد الاناشيد (الكانتوس) للشاعر الأمريكي إزراً باوند من خلال مدرسته الايماجية في كتابة الشعر التي كانت نتيجتها ترسيخ الشعر الحر في اللغة الانجليزية وظهور شعر جديد يخلو من الركاكة والجمود ويميل الى التكثيف والتخلص من الحشو والتشويش.

إنني هنا في صدد التفريق الواضح بين القصيدة القصيرة بعامة والقصيدة التي تعتمد على الصورة بشكل خاص فالقصائد القصيرة في أغلبها الساقط تعتمد على الذات أو الموضوع أو الحالة أو الوصف وقد تأتي الصورة لا كغاية بحد ذاتها بل كجزء طبيعي من مكونات بناء أية قصيدة، ولذلك أرى بأن المحاولة التي نحن في صدد التقديم لها هي محاولة ترسيخ قصيدة تعتمد على الصورة الشعرية بصورة كاملة ومن خلال وجهة نظر محددة.

لقد حفلت مجموعتي الشعرية الاولى (بقطة دلون الصادرة عام ١٩٨٠) بخمس وثلاثين قصيدة قصيرة وضعتها تحت عنوان (التجليات) وصل حجم بعضها الى جملة واحدة او جملتين ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة لأنها اعتمدت على نوع من الرؤية الرومانسية وليس على الصورة حصراً كذلك فقد احتوت مجموعتي الشعرية الثانية (اناشيد اسرافيل) الصادرة عام ١٩٨٤ على ثمانين قصيدة قصيرة وضعتها تحت عنوان (الرقى) تنوعت مضامينها ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة لأنها اعتمدت على التعازيم السحرية والإيقاعات الحسية الشرقية، كذلك فقد نشرت عام ١٩٨٩ في جريدة القادسية سبعاً وثلاثين قصيدة قصيرة تحت عنوان (فيزياء مضادة)

كانت تعتمد على المخيلة وكيمياء اللغة ولكني لم أجرؤ على تسميتها بقصائد الصورة، ولكني الآن في هذا النمط بالتحديد من القصائد القصيرة أصرُّ على أن أسمى هذه القصائد بقصائد الصورة لما تتضمنه من احتفاء استثنائي بالصورة الشعرية ولأنها بنيت على هذه الثيمة الفنية تحديداً فهي لا تحفل باللغة ولا بالرؤيا ولا بالمخيلة بل هي التقاط صور وتأطيرها شعرياً ولذلك جاءت بسيطة اللغة بسيطة الحدث عفوية.

أهمية الصورة في الشعر

يتدرج استخدام الصورة في اللغة من الصورة الحرفية في العلم ثم النشر وحتى الصورة المشحونة المتوترة في الشعر وتقل الصور حجماً وعدداً في العلم وتبدأ بالزيادة في النشر حتى تغدو كثيرة نوعية قوية في الشعر حتى لتكاد تملأ القصيدة بأسرها. فالصورة، اذن، حياة الشعر وقوته واندفاعه وكم سيبدو الشعر شاحباً هزياً عميقاً إذا افتقر الى الصور وكم ستبدو اللغة الشعرية ثرثولة إنشائية لو لم تستفزنا بصورة قافزة نشطة ناهمة، وهكذا تكون الهندسة الاتقن والارقي في صنع القصيدة القوية هي هندسة بناء الصور فيها قبل ان تكون هندسة بناء الأفكار على سبيل المثال.. لأن هذه الأفكار لن تنفس وسط بناء صوري مربك مهما كانت عظمتها بل أن الأفكار البسيطة تصبح عظيمة عندما يعرضها بناء صوري متقن.

كان ارسطو يقول أن الصورة (علامة العبقرية) عند الكاتب وكان ملازمه
يعتبرها (القوة المطلقة) في النص الشعري وقارن أندريه بريتون بعض الصور
بـ(الزلال) وقال أزراً باوند ذات مرة (انه لمن الافضل للكاتب ان ينتج صورة
واحدة طيلة حياته من أن يخلف كثيراً من المجلدات الضخمة).

إن ما يجمع كل أنواع الشعر وفي كل عصوره هو الصورة فالشعر
الكلاسيكي والشعر الحديث وقصيدة النثر أنماط مختلفة تفارقها عشرات
الأسباب، ولكن الصورة هي التي تجمع بين هذه الأنماط واتجاهات الشعر الغنائي
والمحمي والدرامي تختلف نوعياً من حيث علاقة الذات والموضوع ولكنها
تجتمع في كونها جميعاً تعني بالصورة الشعرية والقصائد السحرية والأسطورية
والدينية والسياسية وقصائد المغنين والصعاليك والمتصوفة والرهبان وغيرهم
تختلف في منطلقاتها ولكن الصورة الشعرية هي التي تساهم في جعلها رفيعة أو
منحطة وليس الأغراض التي تتوجه نحوها، اذ لولا صورها لتحولت هذه الأنماط
من الشعر إلى خطابات أو نصوص نفعية تخدم الأغراض التي تتجه نحوها.

الصورة من خلال المجاز

يندر أن تكون الصورة الوصفية (غير المجازية) صوراً شعرية الا عندما تكون هذه
الصورة مشحونة بعاطفة ما ومثل ذلك ما قاله شوقي.



كم بنينا في حصاهـا اربعا
وانثينا فمحونا الاربعـا
وخططنا في نقـا الرمل فلم
تحفظ الريح ولا الرمل وعـي

لكن الغالبية العظمى من الصور الشعرية هي صور مجازية أي أن المجاز
البلاغي هو الذي ينتجها (التشبيه والاستعارة والكناية) الصورة إذن نوعان
وصفي فوتغرافي لا يصلح للشعر إلا إذا شحـن بعاطفة أو ذكرى ومجازي
منحرف هو الذي يولّد الصورة الشعرية في غالبيتها.
ولاننا ندرس الصورة الشعرية التي تحتضنها جملة واحدة لذلك نحتاج الى
البلاغة او البيان الذي يعالج الصورة على مستوى جملة واحدة. وهو كما يلي:

١- التشبيه: حيث الجملة تحتوى على طرفين أحدهما يدل على الآخر مثل
(رجل كالأسد) ولا يعتبر التشبيه صورة الا اذا عبر عن خواص تؤدي الى
تعديل رؤية الاشياء وهناك عشر أنواع عربية للتشبيه أهمها شعريا التشبيه
المؤكد والتشبيه المجمل وذلك لحذف ادوات وأوجه الشبه، والتشبيه
أضعف انواع الصورة البلاغية لان طرفي التشبيه على حالهما إلى حد ما.

٢- الاستعارة : حيث الجملة وقد استبدلت أطرافها بكلمات أخرى مثل الجملة الوصفية (وضع الله في قلوبهم الهدى) التي تتحول استعارياً إلى (كتب الله في قلوبهم النور) والاستعارة أقوى شعرياً من التشبيه لأن الطرف الثاني ملمح به أكثر من كونه واضحاً وهناك عشر أنواع عربية للاستعارة.

٣- الكناية : حيث الجملة فيها إشارة لأي شيء معين دون ذكره مثل (رجل كثير الرماد) أي كريم و (امرأة بعيدة مهوى القرب) أي عنقها طويل والكناية أقرب أشكال البيان إلى الشعر لأن الطرف الثاني خفي وبعيد وتقسّمها البلاغة العربية إلى أربعة أنواع.

قصيدة الصورة

تتضمن قصيدة الصورة أكثر من جملة في الغالب لذلك يصح أن نعالج كل جملة على أساس بلاغي أما عندما نناقش قصيدة الصورة ككل فيجب أن ندرس القصيدة من خلال الأسلوب لا البلاغة . أن الحديث عن الصورة الشعرية في العمل الشعري يستوجب أن نناقش جملة محددة تحتضن صورة مدهشة ولذلك يجب أن نستعين بالبلاغة التي تعالج طريقة التعبير المدهش جملة، لكننا نستعين بشيء آخر عندما نتحدث عن الصورة التي تؤدي كل جملة إلى رسم الصورة المحددة وسأسمي هذا الشيء الآخر تجاوزاً (المجاز الأسلوبى) .

المجاز الاسلوبي وليس المجاز البلاغي

يدرس الصرف بناء الكلمة وتدرس البلاغة بناء الجملة ويدرس الأسلوب بناء العبارة. وقصيدة الصورة عبارة ولذلك يكون علم الاسلوب هو الأدق من أجل دراستها وفحص قوانينها الداخلية ولأن قصيدة الصورة قصيدة مؤطرة لذلك يمكن كشف سطحها الخارجي والداخلي دون كثير من التأويل والضياع في اصطلاحات شعرية ونقدية، وسنقوم هنا بتحليل قصائد الصورة التي كتبناها في مجموعة مستقلة تحمل هذا العنوان.

إن أغلب هذه القصائد يحكمه قانون انتاج واحد يتضمن قوانين فرعية صغيرة.

إن قانون الانتاج يتلخص في الطريقة الآتية:

صنع صورتين وإقامة علاقة بينهما تجعل منهما صورة واحدة

إن صنع كل صورة ربما يستغرق جملة واحدة أو أكثر لكن المهم هو صنع صورة بسيطة ووضع صورة بسيطة أخرى بعدها ثم إقامة علاقة بينهما وهذه العلاقة هي سبب شعرية القصيدة الناتج. بمعنى أن الصورة قد تكون غاية في الثرية ولكن العلاقة التي تربط الصورة هي التي تفجر الشعر فيهما وهذا مفهوم نوّد أن نلفت عناية الباحثين له لاننا تعودنا أن ندرس الصورة الشعرية لوحدها داخل العمل الشعري ثم نحكم على قوتها أو ضعفها الذي يؤثر على قوة أو ضعف العمل الشعري أما في قصائد الصورة فالعلاقة بين الصورتين هي الأهم

مهما كان ضعف الصورتين كل واحدة على حدة. بل أنه لمن الملفت للنظر حقاً
أنه كلما كانت الصور بسيطة مألوفة عادية وصفية (غير مجازية) وكانت العلاقة
بينهما هي الأقوى.

أين أذن ذهبت قوانين المجاز البلاغي؟

لقد هربت إلى العبارة وهناك أصبحت آليات جديدة نسميها إجمالاً بالمجاز
الأسلوبي إذ انني عثرت على تشبيه أسلوبي يربط بين الصورتين (أو الجملتين)
وعثرت على استعارة أسلوبية تربط بين صورة واضحة وصورة خاطفة وعثرت
على كناية أسلوبية تربط بين صورة واضحة وصورة خفية وهكذا.
في الصورة الشعرية تعمل آليات البلاغة على مفردات الجملة، في قصيدة
الصورة تعمل آليات البلاغة على صورتين أو صور القصيدة في سياق أسلوبي.
وهذا بالضبط هو القانون العام لإنتاج قصائد الصورة.

تقنية الاداء في قصيدة الصورة

سأتناول أمثلة تطبيقية معينة من قصائد الصورة نفسها اوجت لي بما تحدثت
عنه أعلاه وهي:

١- الحاجب المقوس.. يمكننا من أجل صنع صورتين وضع الحاجب كصورة
والهلال كصورة أخرى وهو أمر مألوف ومطروق في تراثنا الشعبي كثيراً.

بلاغيا ليس هناك من شيء مثير عندما نقول (حاجبك كالهلal) ولكن
يمكن معالجة الامر اسلوبيا وصنع قصيدة صورة كالآتي:

أيها الهلal

خرجت من حاجبها

أليس كذلك.

وهكذا تلعب مخاطبة الهلal وأولية الحاجب على الهلal والسؤال —
(أليس كذلك) ادوارا في غاية الالهية لخلق العلاقة او التوتر بين الصورتين.

٢- ظلال سطح القمر صورة محددة. اصابع امرأة صورة مقابلة. يمكن أن
نقيم بينهما مقترحا هو (ظلال سطح القمر بسبب أثار اصابعك عليه)
وتكون الصياغة النهائية كما يلي :
أثار أصابعك على القمر.

من يوم عجنته ووضعته في السماء.

أصبحت العلاقة الآن أكثر توترا فقد تضمن ذلك التذكير بأساطير عديدة
حول خلق القمر وقيام آلهة ومداعبة مشاعر شعبية تقيم علاقة ورغيف الخبز
(الاثنان مدوران) من خلال العجن.. هذه العلاقة هي التي صنعت الشعر
بين الصورتين.

٣- إقامة علاقة وهمية او مدهشة او افتراضية بين صورتين مثلا:

الشمس وسط الغيوم المتحركة تصعد وتنزل

الخيول التي تجر عربتها جريحة.

أو علاقة غير متوقعة مثلاً:
الوفر يتساقط هذه المرة اسود
المرأة الجميلة على غيمة تمشط.
أو:

الكلاب تنبح عند الغروب
تعتقد أن الشمس سرقت العظام
٤- إقامة علاقة مفارقة بين صورتين، مثلاً:

١- ما أقسى هذا الطير
هو يغني وأنا أبكي

٢- كم من الاعشاب ستقتل
كلما سقينا الحديقة
٣- كان الغناء في أفواه الرعاة
اصبح اليوم في بنادقهم

٥- إقامة علاقة إشارية (كناية أسلوية) تكاد تكون محذوفة مثلاً:
بالضبط النهر كله
يوم عانقتني

٦- إقامة علاقة شكلية عن طريق نقل صورة لوحة إلى اللغة:

ذلك الحصان الوحيد البعيد

يتكئ على السماء.

٧- إقامة نوع من التحويل الوظيفي بين صورتين:

١. شارع يحيط المدينة

يستعد حمايتها.

٢. أكثر من فستان لبست ونزعت

عيوني تكاثرت

٨ - إقامة علاقة تشبيه بين الصورتين:

لون شعرك والبرتقال

يتراشقان بأصفر غامض

٩ - إقامة مواجهة حادة بين نقيضين:

أمام هذا الشعر الطويل الملتهب بسواده

سجد المقص

لن أقول لاحد سوى حبيبي

كيف يتوغل النهر في هذه الجبال.

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق بغداد ١٥١ لسنة ٢٠٠٤

١٥/٤

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة